Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber

die Epochen der bildenden Kunſt

unter

den Griechen.

BIBLIOT. ACADEM. LAUSAN
LIBERTE ET PATRIE

Von

Friedrich Thierſch.

Zweyte verbeſſerte und vermehrte Auflage.

Mit drey lithographirten Tafeln.

München,
in der literariſch-artiſtiſchen Anſtalt.
1829.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorrede

zur zweyten Auflage.

Die Theilnahme, welche meine Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunſt unter den Griechen gefunden hat, veranlaßt jeʒt zu ihrem Wiederdrucke, den ich hiemit denjenigen übergebe, welche mit mir der Meinung ſind, daß auf dieſem Gebiet philologiſch-archäologiſcher Forſchung, was die Grundlagen des Ganzen und die Ausführung des Einzelnen belangt, noch mehr zu thun blieb, als geſchehen war.

Es war natürlich, daß, nachdem der Genius von Winckelmann die Geſchichte der griechiſchen Kunſt auf einmal an das Licht gebracht und in einem Werke niedergelegt hatte, das als ein unvergängliches Denkmal deutſchen Geiſtes und Wiſſens beſtehen wird, ſo lange die auf das Alter-

Digitized by Google

thum gegründete Bildung der neuen Zeit dauert, man ſich an dem, was er gefunden und gelehrt, auf längere Zeit genügen ließ, zumal diejenigen, welche ſich ſolcher Unterſuchungen zuwendeten, in der Mehrzahl Leute von dem, was man die feinere Bildung nennt, ſelten aber ſolche ſind, welche Auffindung und Sichtung hiſtoriſcher Stoffe zum Hauptgeſchäfte ihres Lebens machen. Für ſie hatte Winckelmann die Arbeit voll Schweiß und Mühſal übernommen und den Baum gepflanzt und erzogen, unter deſſen reichen Schatten auszuruhen ihnen ſo erlaubt als angenehm erſchien. Nur wenig ließ man ſich in der ſüßen Täuſchung durch die Bemerkung ſtören, daß jener große Mann ſein Werk nicht vollendet, daß ihn ein grauſames Schickſal gehindert hatte, nach dem Decennio, welches er ſeiner Entwerfung gewidmet, ein zweytes zu ſeiner Ausbildung und Vollendung zu beſtimmen. Was da fehlt, meinte man, laſſe ſich im Einzelnen nachtragen, im Ganzen aber ſtehe der Bau feſt und unerſchütterlich. Darum ward auch der Widerſpruch, den es gleich bey ſeiner Erſcheinung fand, wenig geachtet, nicht nur der ſeichte, weder von Gelehrſamkeit noch Geiſt getragene in Italien, wie z. B. ihn Bracci in der Einleitung zu ſeinem Werke über die namentragenden geſchnittenen Steine erhob, *) noch der gründlichere von Heyne. Sogar die tiefeindringenden Bemerkungen von Leſſing im Laokoon, welche geeignet waren, ſchon zur

*) Bracci Commentatio de antiquis sculptoribus qui sua nomina inciderunt gemmis. Flor. 1784—1786. II. Vol. Fol. italiäniſch und lateiniſch.

Digitized by Google

Zeit von Winckelmann ſeine Lehre vom ſchnellen Verfall der griechiſchen Kunſt nach Alexander von Macedonien zu erſchüttern und die Einſicht über ihren Beſtand unter den Römern zu eröffnen, blieben unbeachtet und vergeblich.

Doch blieb das Zeitalter nach Winckelmann für dieſe Studien nicht ohne bedeutenden Erfolg, welcher in Deutſchland ihm beſonders durch die Schule von Heyne geſichert wurde. Aus ihr hervor gegangen oder durch ſie oder Winckelmann angeregt haben Männer wie Fr. Jakobs in Gotha, Köhler in Petersburg, Fr. Creuzer in Heidelberg, Fr. Schelling in München, Gurlitt in Hamburg, vorzüglich Böttiger in Dresden einen größern oder kleinern Umfang der archäologiſchen Kenntniſſe durch Werke gründlicher Forſchung und geſunden Urtheils geläutert und bereichert, während Göthe, ohne durch gelehrtes Studium tiefer einzudringen, die Klarheit und Erhabenheit ſeines ächthelleniſchen Geiſtes auch über das bildende Alterthum ausbreitete, und Andere, wie der vortreffliche auch zu Göttingen für dieſe Studien geweckte Däne Zoëga die archäologiſchen Schätze von Italien zur Bereicherung dieſer Wiſſenſchaft beygezogen oder ausübende Künſtler wie Heinrich Meyer ihre italiſche Muße der aufmerkſamen Betrachtung und Würdigung derſelben gewidmet haben.

Leider! wurden dieſe ſämmtlichen und andere Männer von derſelben Richtung durch andere Studien oder

Ungunſt der Verhältniſſe abgehalten, den ganzen Bereich der Archäologie forſchend und bearbeitend zu umfaſſen, und die Wiſſenſchaft blieb im Ganzen auf dem frühern Standpunkte.

Ein jüngeres Geſchlecht hat ſich indeß ihnen zur Seite geſtellt und iſt ihnen nachgefolgt, und da die tiefere Begründung und weitere Verbreitung der das Alterthum umfaſſenden philologiſchen und hiſtoriſchen Studien unter uns den archäologiſchen Forſchungen eben ſo günſtig iſt, wie der nun regere Sinn, Werke der alten Kunſt in großen öffentlichen Sammlungen zu vereinigen, ſo darf von Männern wie Welcker, Adolph G. Lange, L. Schorn, Tölken, Baron v. Stakelberg, Brönſtedt, L. von Klenze, K. O. Müller, Gerhardt, Panofka, Steinbüchler, Haſe, Sillig, Anſelm Feuerbach und von ihren vereinten Bemühungen wohl die Wiederaufnahme und Weiterförderung des Winckelmanniſchen Werkes erwartet werden.

In Italien, wo alle Bedingungen eines feſten Beſtandes und beharrlichen Weiterbildens jedes ernſtlichen und ſchwierigen Theiles der menſchlichen Kenntniſſe und auch der Archäologie beynah gänzlich mangeln, obwohl in keinem Lande ſo viel äußere Hülfsmittel und am meiſten für unſern Gegenſtand geboten ſind und wir dieſſeits der Alpen nur von den Broſamen leben, welche von der immer offenen archäologiſchen Tafel daſelbſt abfallen oder entnommen

Digitized by Google

werden, blieb auch das Studium der Archäologie im Ganzen auf demſelben Punkte; doch war es als ein Glück zu achten, daß daſelbſt gleich nach Winckelmann die Fackel der Kunſterklärung in die Hände des vortrefflichen Ennio Quirino Visconti überging, deſſen frühe Jugend mit den letzten Jahren von Winckelmann noch zuſammenfiel. Was auch im Einzelnen gegen ſeine Verläſſigkeit, oder über den Mangel an philologiſch-kritiſcher Begründung ſeines Wiſſens zu erinnern kommt, nicht zu läugnen iſt, daß in Behandlung ſchwieriger Probleme unſrer Wiſſenſchaft und in Deutung und Erläuterung ihrer Urkunden der Geiſt von Winckelmann auf ihm ruht, dem er zwar an jener Erhabenheit und Tiefe nachſteht, durch welche der Mann zum Schöpfer des Neuen und Unvergänglichen gemacht wird, aber gleichkommt an Geſchmack und Einſicht in die alte Kunſt und vorangeht durch eine Gelehrſamkeit, welche auch das Fernſte und Einzelnſte befaßt und zu benutzen weiß.

Die Stürme der Revolution, welche nächſt Frankreich kein Land tiefer als Italien erſchüttert haben, ſtörten auch dort den ruhigen Beſtand, und jene große Weltbegebenheit wirkte vor Allem dadurch auf Italien ſo verderblich, daß ſie das vorhandene Gute, einen nicht unbeträchtlichen Schatz von Kenntniſſen, Geſchicklichkeiten und edlen Neigungen vernichtete, aber alle Gebrechen der Erziehung und alle Quellen der wiſſenſchaftlichen Verkommniß beſtehen und offen ließ, welche bewirkt hatten, daß in jenem reich-

begabten Lande, unter der fähigſten und geiſtreichſten Nation von Europa eben nicht Größeres und Umfaſſenderes gediehen war, als was jene militäriſche Umwälzung aller Verhältniſſe zu zerſtören fand. Auch die archäologiſchen Studien ſind dadurch in eine Zerrüttung gerathen, aus welcher ſie weder in Neapel noch in Rom und Florenz durch die ihnen übrig gebliebenen oder nachgewachſenen ſchwachen Talente der Jorio, Cancellieri, Fea, Nibby, Zannoni, Micali, Inghirami können geriſſen werden.

Während aber in Italien die Archäologie durch jene Kataſtrophen beynahe zu Grunde ging, waren dieſelben für Frankreich zuletzt dadurch förderlich geweſen, daß ſie mit einem Theile der ſchönſten Kunſtwerke zugleich den größten Archäologen des Zeitalters, Visconti, nach Paris brachten und dadurch für dieſe Studien in jener Hauptſtadt eine große Gelegenheit und einen Punkt der Vereinigung bildeten. Gleich nachdem die Revolution ihren blutdürſtigen Charakter verloren und ruhige Beſchäftigungen möglich gemacht hatte, war der unverdroſſene und menſchenfreundliche Millin, ſeit Caylus daſelbſt der erſte Mann von Namen in dieſem Fache, bemüht geweſen, durch Unterricht in den archäologiſchen Kenntniſſen und durch Schriften ſie vor gänzlichem Verfall zu ſchützen, und iſt in dieſem rühmlichen Bemühen bis an ſein Ende nicht müde geworden. Obwohl in den Grundlagen des hiſtoriſch-kritiſchen Wiſſens verſäumt

Digitized by Google

und oft genöthiget, gerade bey den Hauptſachen von Andern abzuhängen, hat er doch dadurch beſondern Nutzen geſtiftet, daß er die Arbeiten Andrer und die Hauptſumme ihrer Forſchungen in populärem und fruchtbarem Vortrage zu verbreiten bemüht, und durch ſeine Kenntniß des Deutſchen ſeine Landsleute mit dem, was bey uns geſchehen war und geſchah, bekannt zu machen im Stande war. Dazu gab ſeine reiche, jedem rühmlichen Beſtreben offene Bibliothek, ſein Umgang und die neidloſe Humanität ſeiner Hülfleiſtungen Jedem, welcher in denſelben Studien ſich verſuchen wollte, Gelegenheit, den ganzen Stand der Sachen kennen zu lernen, und die Geſellſchaft unterrichteter Männer, die er eben ſo wie Visconti um ſich zu verſammeln liebte, bildete über jede neue Anſicht und Erſcheinung in dieſem Fache ein ſtehendes Gericht, dem der Geiſt und die große Erfahrung des Römers zum Leitſtern dienten.

Es iſt nicht unſere Abſicht, das Verdienſt von Visconti und Millin um die archäologiſchen Studien in Paris in das Einzelne zu verfolgen, oder nachzuweiſen, wie neben ihnen durch erfahrene Männer, als Quatremere de Quincy, Denon, Mongez, Letronne, Emmeric-David, Petit-Rodel, Raoul-La Rochette, Dumerſan, Mionnet u. A., in dieſen Betrieb förderlich eingegriffen ward und noch jetzo wird; wohl aber kommt hier zu bemerken, wie die in Paris zuſammengebrachten Werke ihnen Gelegenheit gaben, die überlie-

ſerten Anſichten der Archäologie mit den ſicherſten Urkunden der alten Kunſt zu vergleichen und nach ihnen zu berichtigen.

Deutſchland und Italien hatten einen großen Theil des Vorzüglichſten, was ſie an Werken alter Kunſt beſeſſen, in den Louvre abgeliefert, die bis dahin am meiſten gefeyerten Bildſäulen, der Torſo, der Laokoon, der Apollon vom Belvedere, der ſogenannte ſterbende Fechter und der ſogenannte Gladiator, der Antinous vom Kapitol, die Venus dei Medici waren dort vereint, und manches Werk, mit ihnen verglichen, wie der Nil vom Kapitol, die Diana von Verſaille, trat aus der Zurückſetzung neben ſie hervor. Die Bildſäulen, bequem aufgeſtellt, Jedem zu jeder Zeit zugänglich, und umgeben von der wißbegierigen Bevölkerung jener unermeßlichen Hauptſtadt und der in ihr zuſtrömenden Fremden, waren wie von Neuem aufgefunden. So genau und oft wurden ſie gezeichnet, geſtochen, beſchrieben, erläutert und unter einander verglichen, daß in Einem Jahre hierin und für ſie mehr als während eines Menſchenalters in dem bequemen Rom geſchah, wo noch bis dieſen Tag nicht einmal die überſchwenglich reiche Villa Albani einen Exegeten gefunden hat, und die Schätze alter Kunſt ſich nur zu häufen ſcheinen, um, abgerechnet was ſie den Künſtlern ſind, einer müßigen Neugierde vergängliche Nahrung zu geben.

In dieſer regſamen Thätigkeit und bey der fruchtbaren Vergleichung des Mannigfachſten und Ausgezeichnetſten

Digitized by Google

geſchah es, daß man über die angenommenen Vorſtellungen vom Verfall der Plaſtik unter den Römern zur Beſinnung kam, und die Spuren von Leſſing weiter verfolgend zu der Wahrnehmung gelangte, jene edle und männliche Kunſt könne nicht entartet geweſen ſeyn in Zeiten, welche den Nil, den Torſo, den Apollo, den Antinous hervorgebracht haben.

Während dieſe Anſicht den Beſtand der reinen Plaſtik um mehr als drey Jahrhunderte ausdehnte, hatte man zugleich auch die Aufmerkſamkeit auf ihre Anfänge gerichtet, und ſchon Quatremere de Quincy dehnt in ſeinem Werke über den olympiſchen Jupiter den Beſtand einer feſten und älteſten Kunſtform in Griechenland bis in die Homeriſche Zeit aus. Da nun eine Umgeſtaltung derſelben zu dem Schönen und Naturgemäßen erſt mehr denn vier Jahrhunderte nach dieſer Zeit beginnt, ſo war nicht ſchwer, das Beharren der Plaſtik in überlieferten Formen für das urſprüngliche Griechenland in ähnlicher Weiſe anzunehmen, wie es in Aegypten beſtanden hatte.

Noch aber hatten ſichere Urkunden aus der Periode der ſich entwickelnden Kunſt und aus der Zeit ihrer Vollendung gefehlt. Auch dieſe wurden durch den Fund auf Aegina und bey Phigalia, und durch die Verſetzung eines Theiles der Bildwerke vom Parthenon nach England, der Forſchung gewonnen. Sie haben die Eigenthümlichkeit der

Digitized by Google

Kunſtentwickelung unter den Griechen vollkommen dargelegt und zugleich den Beweis geliefert, daß unter Perikles im Weſentlichen nicht anders gearbeitet ward, als von den beſten Meiſtern unter Hadrian.

Auf dieſen Wegen und durch dieſe Mittel ward der Stoff vorbereitet, welchen die hier wieder erſcheinenden Abhandlungen zur Bearbeitung und Ausbildung gewählt haben; und darauf hier im Zuſammenhange hinzuweiſen ſchien mir nöthig, damit Niemanden die Schrift als ein für ſich beſtehendes Einzelnes außer Verhältniß zu Vergangenheit und Gegenwart zu ſeyn ſcheine, ſondern ſich als das nothwendige Ergebniß des eben näher bezeichneten Ganges der Archäologie darſtelle.

Ihr Verfaſſer, was er auch von Auffindung, Stellung und Löſung der wichtigen Aufgaben, welche ſie behandelt, als ſein Eigenthum in Anſpruch nimmt, erſcheint im Ganzen nur als der Dolmetſch deſſen, was ſeit Winckelmann geworden, und was einem Jeden wahrzunehmen vorliegt, und täuſcht ihn ſein unbefangenſtes Gefühl nicht, ſo iſt die ihr zu Grunde liegende Anſicht eben ſo einfach und einleuchtend wie übereinſtimmend mit dem Geiſt des Alterthums und den Schickſalen ſeiner Bildung. Da aber ungeachtet einer im Ganzen wohlwollenden und aufmunternden Aufnahme unter uns ſie doch, weil die archäologiſchen Bewegungen des Auslandes uns fremd blieben, auf eine große Zähigkeit der überlieferten Meynungen geſtoßen iſt, als

ob die Verehrung groſser Namen uns beſtimmen müßte, die mit ihnen verknüpften Irrthümer zu hegen, und da auf der andern Seite Beſchränktheit, Mißverſtand und Vorurtheil der Ausbreitung der hier aufgeſtellten Lehren und Anſichten in den Weg getreten ſind, ſo habe ich, um ihnen Raum zu machen, mich veranlaßt gefunden, jeƷo, wo ſie dem Oeffentlichen wieder übergeben werden, zugleich für ſie die Waffen zu ergreifen. Gegen wen? und wie? mag die Schrift ſelbſt lehren. Manche werden, gewohnt die Wehr des Kampfes nur mit ſeidenem Handſchuhe anzugreifen oder nur Schaugefechten beyzuwohnen, die Angriffe zu rauh finden; doch bin ich mir bewußt, auch hier der gleichvertheilenden Gerechtigkeit eingedenk geblieben zu ſeyn, und einem Jeden gegeben zu haben, was und wie es ihm gebührt.

München den 21. December 1828.

Anmerkung. Um die Auffindung der Stellen, welche bey Andern aus der erſten Auflage der Abhandlungen angeführt werden, in dieſer zweyten und vermehrten möglich zu machen, ſind die Seitenzahlen des Textes und der Anmerkungen von jener in dieſe über die Mitte des Textes und der Anmerkungen in Parentheſen wiederholt worden. Auch ſind von der erſten die Enden der Seiten durch perpendikulare Striche (||) angezeigt. Die Zahl der Anmerkungen

ward eben deßhalb nicht vermehrt, und wo in ihnen bedeutende Zuſätze eingeſchaltet wurden, iſt das Alte und Neue durch Beyſetzung der Jahrzahlen unterſchieden.

Digitized by Google

Druckfehler.

S. 2. A. 1. Z. 6. v. u. Appelles l. Apelles.
— 7. A. 7. Z. 1. v. o. σ l. Σ.
— 7. A. 7. Z. 6. v. u. Frieſen l. Frieſe.
— 8. A. Z. 4. v. o. ἰστὸν l. ἱστὸν.
— 9. A. 9. Z. 11. v. u. ἔνθαζε l. ἔνθα κέ.
— 12. A. 9. Z. 5. v. o. Ttetzes l. Tzetzes.
— 12. A. ***) Z. 3. ὅτι που μοι l. ὅθι πού μοι.
— 14. A. **) Z. 2. sowe l. some.
— 15. A. *) Z. 3. sumptuausly l. sumptuously.
— 15. A. *) Z. 4. frout l. front.
— 16. A. 9. Z. 13. v. o. Abbildung l. Ausbildung.
— 17. A. 11. Z. 6. v. u. 1713 l. 1813.
— 27. A. 15. Z. 7. v. o. οὐτοι l. οὗτοι.
— 28. A. 16. Z. 6. v. o. Ποσειδονιὰς l. Ποσειδωνιὰς.
— 30. A. 28. Z. 2. Plin. XXXVI. K. 4. S. 726. l. Plin. XXXVI. 8.4. S. 274.
— 32. A. 23. Z. 15. v. o. Il. σ l. Il. Σ.
— 33. A. 24. Z. 6. ἄλλησι l. ἀλλήλησι
— 34. A. 27. Z. 13. v. u. πομπαι l. πομπαὶ
— 36. Z. 6. Fertigkeit l. Fertigkeiten.
— 39. A. 31. Z. 2. v. u. Arthemis l. Artemis.
— 41. A. Z. 1. ἔνθον l. ἔνδον.
— 45. A. Z. 9. u. 13. v. o. Σμίλις l. Σμῖλις.
— 46. A. Z. 18. v. o. Eprius l. Epeius.
— 48. A. Z. 8. v. o. Athemis l. Athenis.
— 48. A. Z. 15. v. u. Retterſtatuen l. Reiterſtatuen.
— 48. A. Z. 1. v. u. Pinianiſche l. Plinianiſche.
— 51. A. Z. 18. v. o. lößt l. lös't.
— 55. Z. 7. v. o. Altherthum l. Alterthum.
— 65. Z. 10. v. o. verbeſſen l. verbeſſern.
— 65. Z. 10. v. o. im l. und.
— 83. Z. 19. v. o. unwillkührliches l. willkürliches.
— 91. Z. 1. Abſchriften l. Abſchnitten.
— 92. Z. 9. u. 6. v. u. μηθὲν l. μηδὲν.
— 98. Z. 3. dann l. denn.
— 105. Z. 16. v. o. ſchlichten l. ſchlichtem.
— 110. A. 1. Z. 3. Fast. l. Fasc.
— 116. A. Z. 16. v. o. 518 l. §. 18.
— 121. A. Z. 1. Musséo l. Musée.
— 124. A. 9. Z. 3. acccpisse l. accepisse.
— 124. A. 9. Z. 4. Ἔργα l. Ἔργα.
— 124. A. 11. Z. 6. πεντητοστὴν l. πεντηκοστὴν.
— 126. A. 14. Z. 2. τέχνη l. τέχνῃ.
— 131. Z. 16. v. u. zu denken l. zu decken.

Digitized by Google

S. 139. A. 23. Z. 10. v. o. Lacher l. Larcher.
— 144. A. Z. 12. v. u. Μιλησίης l. Μιλησίοις.
— 148. A. Z. 16. v. o. Relif l. Relief.
— 148. A. Z. 12. v. u. Pyraneſi l. Piraneſi.
— 155. A. 49. Z. 3. Alkanemes l. Alkamenes.
— 159. A. Z. 6. welche l. welcher.
— 168. A. Z. 15. v. o. ἐπιβεκληκέναι l. ἐπιβεβληκέναι.
— 178. A. 84. Z. 4. v. u. Ortigia l. Ortygia.
— 184. A. Z. 8. v. o. Κυφελιδῶν l. Κυψελιδῶν.
— 191. A. 97. It. N. 36. c. 3. l. H. N. 36. c. 5.
— 192. A. Z. 11. v. o. iſt nach ejus einzuſetzen originem.
— 202. Z. 3. Romius l. Stomius.
— 202. A. 128. Z. 6. centemporain l. contemporain.
— 202. A. 129. Z. 3. denen l. denn
— 210. Z. 10. verwiſcht l. vermiſcht.
— 210. Z. 17. keiner l. keinen.
— 212. A. 141. Z. 9. Paus. I. 25. l. I. 23.
— 216. A. 153. Z. 4. Lontiſcus l. Leontiſcus.
— 251. A. Z. 15. v. o. Patrokleica l. Patrokleia.
— 259. Z. 18. v. o. ſtehen l. ſtellen.
— 260. Z. 2. umgeſtalteten l. umgeſtaltenden.
— 262. Z. 15. Kunſtlehren l. Kunſtlehrer.
— 288. A. Z. 10. v. o. inscizioni l. inscrizioni.
— 288. A. Z. 10. v. u. dunklen wiſſenſchaftlichen lies wiſſenſchaftlich dunkeln.
— 294. A. 7. Z. 1. Perſes l. Perſeus.
— 298. Z. 5. Corſini l. Corſini.
— 299. A. 13. Z. 11. baieriſchen l. bayeriſchen.
— 300. Z. 13. eine anderere l. ein anderer.
— 304. Z. 9. Ihnen l. Ihm.
— 304. iſt A. 20 zu A. 19 zu ziehen, und von hier aus jede Nummer in den Anmerkungen um 1 zu vermindern, bis A. 34, wo ſich die Nummern im Texte und in den Anmerkungen wieder entſprechen.
— 304. A. 20. Z. 2. v. u. Raduis l. Radios.
— 314. A. 30. Z. 3. v. u. Archäer l. Achäer.
— 315. A. Z. 18. Prakris l. Prokris.
— 316. A. Z. 3. das l. daß.
— 316. A. Z. 3. Heroinn l. Heroine.
— 318. Z. 17. v. u. zur Seite geſtellt l. über geſtellt S. Taf. III.
— 325. Z. 1. v. o. 33) l. 32).
— 330. A. Z. 5. v. u. 4828 l. 1828.
— 343. A. 47. Z. 2. κύσμον l. κόσμον.
— 368. A. 66. Z. 2. situata l. situate.
— 380. Z. 8. v. u. Ilyſſus l. Iliſſus.
— 383. Z. 7. v. o. Ilyſſus l. Iliſſus.
— 416. Z. 14. Piesolana l. Fiesolana.

Digitized by Google

Erſte Abtheilung,

die Einleitung und die Epoche des heiligen Styls enthaltend.

1816.

Die griechiſche Kunſt hatte ſich aus dunkeln Anfängen faſt unbeachtet bis zu höchſter Ausbildung entwickelt. Sie hatte, Jahrhunderte lang in gleicher Vortrefflichkeit beſtehend, alle Staaten des Alterthums mit ihren Wundern erfüllt, ohne einen Geſchichtſchreiber gefunden zu haben. Das erhabene Schauſpiel, welches ihre Vollendung darbot, die Offenbarung der höchſten Ideen und der reinſten Bildung in ſichtbaren Geſtalten, eine Geſchichte reich an ruhmwürdigen Werken und großartiger Geſinnung ſchien keiner Aufzeichnung zu bedürfen, wie die Bewegungen, von denen die Staaten unabläſſig erhoben und gebeugt wurden. Wenn die Tugend und ihre Thaten den Glanz verlieren, wo ihnen die Muſe des Geſangs oder der Geſchichte nicht dauernden Ruhm verleiht, ſo ſcheinen die Werke der Kunſt, ſich ſelbſt darſtellend, der Trefflichkeit des Geſchichtſchreibers weder Raum zu geben, noch ihrer zu bedürfen. — Darum haben Herodot und Thucydides ſammt ihren Nachfolgern der bildenden Kunſt nur mit Wenigem oder gar nicht Erwähnung gethan. — Als mit der Freiheit die Zeiten der Geſchichtſchreibung vorüber waren, haben zwar Sammler und Beobachter viele Nachrichten von den Künſtlern und ihren Werken aufgezeichnet; aber was ſich bey ihnen ſelbſt, bey Pauſanias, Strabo, den Philoſtraten, oder

Digitized by Google

in Auszügen aus ihren Schriften bey Plinius, Quinctilian u. A. erhalten hat, [1]) bietet in einzelnen Mittheilungen und Bemerkungen einen dürftigen Stoff für Forderungen, ſo groß und mannigfach, wie hier ſich erheben. — Nach langer Blüthe war endlich die Kunſt plötzlich verſchwunden, [2]) und in dem Schutte des zerſtörten Alterthums ruhten mit den Ueberreſten ihrer Werke auch die Erinnerungen ihrer Schickſale. Als aber ſeit dem 16ten Jahrhunderte in Italien ihre Gräber geöffnet wurden, ſchien die Möglichkeit einer Kunſtgeſchichte ſich eher zu entfernen, als näher

(1.)

[1]) Die meiſten von ihnen hat Plinius benutzt und genannt. Vergl. über ſie die Erläuterungen von Heyne in den Antiq. Aufſätzen 2. Stück III. S. 26 ff. Es waren darunter Schriften, welche den ganzen beſchreibenden Theil der Kunſtgeſchichte umfaßten, wie des Bildhauers Paſiteles fünf Bücher von ausgezeichneten Kunſtwerken in allen Ländern, Plinius XXXVI. K. 4. §. 12. S. 731. Z. 2, dem wohl hauptſächlich Plinius die langen, chronologiſch geordneten Reihen der Künſtler verdankt; dann über einzelne Zweige, als des Varro Werk von den Bildniſſen (Visconti in der Einleitung zur Ikonographie §. 13. ff.), und über berühmte Sammlungen, wie des Polemon 4 Bücher von den Weihgeſchenken in der Burg von Athen. Vergl. Caſaub. zu Strabo IX. S. 607 A Almel. So haben auch die zahlloſen Städte-Beſchreibungen Nachrichten über die Kunſtwerke der Städte enthalten, wie aus einzelnen Anführungen erhellet (z. B. Clemens Alex. Protrept. K. IV. S. 212. Z. 14. — S. 41. Z. 13 u. f.). Neben der Kunſtbeſchreibung war auch für die Kunſtlehre geſorgt, und hier ſtehen die größten Meiſter als Schriftſteller an der Spitze, Polyclet über die Verhältniſſe, in einem Werke der Kanon genannt, (Galenus περὶ τῶν καθ' Ἱπποκρ. S. 14. Lucian II. de saltat. §. 75. S. 308.) und Appelles für die Mahlerey. (Plinius XXXV. §. 10. S. 695. Z. 2. Apelles förderte die Mahlerey voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam illustrant.) — Es fehlte alſo nicht an Stoffen und Vorarbeiten zu einer vollſtändigen Kunſtgeſchichte; doch wurde die Aufgabe nirgends in gehörigem Umfange gefaßt, noch weniger ausgeführt.

[2]) Mehrere Denkmäler der bildenden Kunſt, darunter beſonders die ſchöne Bildſäule der Julia Pia, Gemahlinn des Septimius Severus, aus der Galerie von Verſailles (in der Notice des Statues du Musée Nap. unter No. 95. im Musée des Antiques von Bouillon die 4te der 12ten Lieferung) zeigen, daß die unter Trajan, Hadrian und den Antoninen noch blühende Kunſt zur Zeit des Septim. Severus noch keineswegs in allen Werken entartet war. Was kaum 50 Jahre ſpäter unter Gallienus gebildet wurde, kann nicht mehr als Kunſtwerk betrachtet werden.

Digitized by Google

zu rücken. Unkunde und Einſeitigkeit der erſten Sammler, Römer und Toſkaner, welche die Ausbeute griechiſcher Plaſtik freygebig ihren Vorfahren zuſchlugen, erzeugten Träume von römiſcher und hetruriſcher Kunſt, welche die Begriffe auf Jahrhunderte || verwirrt haben. Auch kam es durch den Hochmuth der neuen Plaſtik, welche über die unverſtandenen Muſter ihrer Lehrerinn hinaus zu größerer Wahrheit und Lebendigkeit gelangen wollte, beſonders unter dem 14ten Ludwig dahin, daß ſich Blick und Geiſt von dem ſtrengen Ernſt und der ruhigen Majeſtät der alten Kunſtwelt abwendeten und allein nach dem trüglichen Lichte der neuen Vortrefflichkeit emporſahen. [3]) Selbſt nachdem es gelungen war, tiefer in das Alterthum einzudringen, die philologiſche Gelehrſamkeit zu gründen und jeder Forſchung über die alten Völker den Weg zu bahnen, blieb die Kunſt meiſt unbeachtet. Ihre Werke wurden nur dann befragt, wenn aus ihnen ſich Sprache und Sitte der Vorzeit erläutern ließ, da ihr eigenthümlicher Werth der einſeitigen Bildung verſchloſſen blieb. Die Kunde des

(1. 2.)

[3]) Es wird in der dritten Abhandlung Gelegenheit kommen zu zeigen, was die an ſich nicht unbedingt werthloſe Kunſt jener Zeit erreichte, und wodurch ſie das Weſen der alten aufhob. Daß es ihre Meiſter bis zur gänzlichen Verachtung der Antike gebracht hatten, iſt gewiß. Die drey größten Werke der Galerie von Verſailles, die Diana, der angebliche Germanicus des Kleomenes und der Jaſon, dann der Bacchus im alten Salle des Antiques (Notice des Statues No. 4. ſpäter No. 266. — Bouillon 13. 3.), die in Italien jede Stadt würden verherrlichet haben, blieben dort ſo gut als ungeachtet. Der Exeget im Werke von Bouillon M * * * (St. Victor) legt darüber bey Beſchreibung jenes herrlichen Bacchus dieſes Bekenntniß ab: Le Bacchus etait indignement couché dans la poussière; et dans le cours de leurs etudes les artistes de nos jours ont pu le voir étendu dans la Salle dit alors des Antiques, enseveli || sous d'enormes amas les plâtres mutilés et en quelque sorte foulé aux pieds par les professeurs. On en etait arrivé à ce degré d'erreur et de decadence, non seulement de rejeter l'imitation de l'antique, mais encore de le mépriser. Es fehlte, wie dieſe Meiſter ſagten, den Alten an Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit. Erſt ſeit Michel Angelo, noch mehr ſeit Bernini ſey es gelungen, ihre Schlichtheit, Einförmigkeit und Trockenheit zu beſiegen, Anmuth und Energie in die Kunſt einzuführen.

Alterthums mußte zu der Gründlichkeit auch noch die Ausdehnung gewinnen, der Gelehrſamkeit mußte ſich Empfänglichkeit, dem Scharfſinne ein dem Alterthum verwandter Geiſt geſellen, fähig ſeine Größe zu faſſen und in ſich gleichſam zu verjüngen, ehe die Fackel über die lange Nacht der griechiſchen Kunſt erhoben werden und ihr Verſtändniß beginnen konnte. Das Alles, kaum geahnet und durch Umſtände wenig vorbereitet, erſchien wie auf Einmal in Winckelmann, von dem zuerſt der Quell des Lichtes ausgegangen, das ſeitdem die Kunſt des Alterthums beſtrahlet, ſeine Erhabenheit aufgehellet und die Beſtrebungen der neuern Zeit nach ähnlicher Vortrefflichkeit begünſtiget hat. Doch indem ſein großer Geiſt mehr auf Enthüllung des Weſentlichen in der alten Kunſt, als auf Läuterung des Geſchichtlichen gewendet war, iſt dieſes unvollſtändig geblieben, eine noch wenig ausgebildete Einfaſſung ſeines unſterblichen Werkes, [4]) Stoffe, wie es ſcheint, der Ruhe und vollendeten Erfahrung ſpäterer Jahre aufbewahret, die ihm vom Schickſale verſagt ward. Indeß hat die durch ihn geweckte Unterſuchung, nach dem empfangenen Antrieb in dauerndem Fortgange, geleitet bald durch ſpäter aufgefundene Kunſtwerke, bald durch das Licht der neuen Philologie, hier eine gänzliche Umwandlung vorbereitet. Die von Winckelmann verſuchte Scheidung und Beſtimmung der Kunſtepochen und Schulen, des Hetruriſchen und Griechiſchen, des Spätern und Frühern, und ſeine ganze Anſicht vom Gange der Entwickelung der Plaſtik iſt zum Theil erſchüttert, zum Theil umgeſtürzt; und die großen Entdeckungen auf Aegina und in Phigalia ſammt den Werken des Phidias, vom Parthenon aus Athen entführt und der Wiſſenſchaft zugänglicher geworden, haben durch Darlegung ächter Urkunden aus den merkwürdigſten Epochen gelehrt, daß der zuſammengefallene Theil der Kunſtgeſchichte nach

[4]) Es iſt in dem Anfange des erſten Buches, dann wieder vom 6. Kap. des 4. B. an enthalten. Der Kern des Buches, die Kunſtlehre, liegt in der Mitte.

andern Planen und Anſichten zu erbauen iſt. Wir bemächtigen uns des reichen Stoffes nur zum Theil, indem wir verſuchen, die Epochen der bildenden Kunſt unter den Griechen dem angedeuteten Stande der Sache und den Forderungen der Wiſſenſchaft gemäß neu zu beſtimmen und den Gang ihrer Entwickelung darzuthun. Zunächſt wird uns, wie natürlich, die älteſte Epoche beſchäftigen, deren Räthſel und überraſchende Erſcheinungen der Erklärung am meiſten bedürftig und keineswegs am wenigſten würdig ſind.

Von den älteſten Zeiten der griechiſchen Kunſt begnügte man ſich im Allgemeinen zu ſprechen, als welche, in Verſuchen befangen, ohne denkwürdigen Erfolg, einer nähern Beachtung nicht werth ſchienen. [5]) Man erwähnte, um an einem Erſten anzuknüpfen, die rohen unbehauenen Steine, welche in der Urzeit Götter vorgeſtellt, und wie an ihnen einzelne Theile und Gliedmaßen menſchlich geſtaltet worden, bis endlich eine vollſtändige Bildſäule daraus hervorgegangen. Zu dieſer bequemen Herleitung kamen dann einige Nachrichten über älteſte Kunſtwerke und Sagen von den früheſten Meiſtern, worauf ein ſchneller Ueber-

(2.)

[5]) Die Winckelmann'ſchen Anſichten ſind gerade in der älteſten Epoche, wo ſie am unſtatthafteſten ſind, am wenigſten angefochten worden. Etwas ſchärfer beſtimmt wurde Einzelnes in Heyne's Abhandlung Artium inter Graecos tempora in den Opusculis Academicis Vol. V. S. 338 ff., eine Schrift, die zur Berichtigung Winckelmann'ſcher Annahmen Vieles geliefert. — Winckelmanns neuer Erklärer, der würdigſte von allen, die über ihn geſchrieben, begnügt ſich in der älteſten Epoche Einzelnes anders anzugeben, und auch Böttiger in den Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie, worin ein wahrer Schatz wohlgeſichteter und geordneter Nachrichten niedergelegt iſt, geht (XV. u. XVI. Vorleſung S. 43 ff.) im Ganzen denſelben Weg. — Erſt neulich hat ein franzöſiſcher Gelehrter, Herr Quatremere-de-Quincy, in dem Prachtwerk le Jupiter Olympien. Paris 1815, das über mehrfarbige Bildwerke, über Torentik, Bildnerey in Gold und Elfenbein u. a. bey den Alten wichtige Unterſuchungen enthält, auch die gewöhnlichen Vorſtellungen über den Gang der älteſten Kunſt zu verlaſſen angefangen. Dieſe Abhandlung wird ſich mit ihm mehr als einmal auf demſelben Wege finden.

gang in die ſpätern Zeiten erfolgte, wo das Fortſchreiten der Kunſt in lichterem Feld einen reichern Stoff der Behandlung darbot. Wäre von der älteſten Zeit nichts zu ſagen, als was berührt wurde, und beſtände ihr ganzes Beſtreben in dem Kampfe gegen mechaniſche Schwierigkeiten, ſo wäre freylich wohlgethan, der angenommenen Weiſe nach, leichten Schrittes darüber hinzugehen. Doch iſt aus jenen Anfängen die ſpätere Kunſt faſt auf Einmal und an allen Orten zugleich in voller Blüthe hervorgebrochen. Die früheſte Zeit hat alſo ihren Stamm erzogen und gekräftiget, ſeine Aeſte ausgebreitet und ſeine Knoſpen angeſetzt. Statt leichter Anfänge, nur flüchtiger Betrachtung werth, verhüllt ſie vielmehr das ganze Getriebe verborgener Kräfte und Beſtrebungen, aus denen dann ſchnell hervorgebrochen, was ſchon bey ſeiner Erſcheinung in Erſtaunen geſetzt und durch alle Zeiten herab ſich als Gegenſtand der höchſten Bewunderung behauptet hat. — Hier alſo liegen die wichtigſten und ſchwierigſten Aufgaben der Kunſtgeſchichte, gegen welche das Spätere nur als weitere Entwickelung des ſchon gelösten Problems zu betrachten iſt. — Der Grundirrthum aber in Behandlung der Sache lag darin, daß man den Anfang griechiſcher Kunſt allein in Griechenland ſelbſt geſucht, ſie bey ihrem Beginnen ſogleich in Bewegung nach dem Beſſern geſetzt und ihr eigentliches Entſtehen zu tief herabgerückt hat, um ſie nicht ein Jahrtauſend lang fortſchreiten und doch zu keinem Erfolge gelangen zu laſſen. ||

Dagegen erſcheint bereits in dem älteſten Denkmale des griechiſchen Volkes, dem epiſchen Geſange, die Kunſt nicht im Werden und Verſuchen, ſondern in ſich abgeſchloſſen und in ihrer angenommenen Art vollendet. — Das Verfahren bey der Arbeit, die Stoffe, die Werkzeuge ſind auf das Deutlichſte beſchrieben. Verſchiedene Metalle werden zu Einer Maſſe geſchmolzen und mit dem Hammer in Geſtalten ausgetrieben. [6]) Alle Vor-

[6]) Ueber die gehämmerten Werke (σφυρήλατα) und das Verfahren bey ihrer Verfertigung vergl. Quatremere im angef. Werke S. 153 ff. Das

Digitized by Google

gänge des öffentlichen und häuslichen Lebens werden in bedeutungsvollen Gruppen auf des Achilles und Herkules Schilden dargeſtellt, 7) und volle Standbilder von Jünglingen prangen

(2. 3.)

Austreiben (ἐλαύνειν) der einzelnen Theile mit dem Hammer (σφύρᾳ) und das Verbinden derſelben durch Stifte und ſogenannte Schwalbenſchwänze zu ganzen Geſtalten, wie es beſtändig in Aegypten in den alten Werkſtätten des Phthas oder Hephäſtos war ausgeübt worden, blieb auch in Griechenland bey Ausführung von metallenen Werken überall und unverändert, bis daſelbſt zu Samos die Gußkunſt erfunden wurde. — Eine ſo gearbeitete Figur iſt, ſo viel mir bekannt, unter den zahlloſen kleinen Bronzen aus dem griechiſchen Alterthume nicht erhalten worden, aus dem ägyptiſchen eine einzige, die in England iſt, und in dem erſten Theile der Beſchreibung alter Kunſtwerke, welche die Geſellſchaft der Dilettanti herausgibt, gleich nach der Einleitung erklärt worden.

7) Ilias 6, 478—608 und Heſiod. Ἀσπ. 144—320. Beyde Beſchreibungen, von gleichem Umfange und demſelben Reichthume, mögen einzelnes Eingeſchobene haben, im Ganzen aber ſind ſie aus Einer Arbeit, wie die Werke, von denen ſie Meldung thun, und von einander unabhängig, zwey höchſt merkwürdige Urkunden aus dem fernſten griechiſchen Alterthume von jenem Wohlgefallen an großen bildlichen Zuſammenſtellungen, gleichſam Epopöen in Bildwerk, von denen ſich in dem Heimathlande aller Bilderſchrift, in den zwey Grotten zu El-kab oder Eleithyia (vergl. die große Beſchreibung von Aegypten, 1ſte Lieferung Antiq. Pl. 68—71.), die älteſten Beyſpiele gefunden haben, von ſo über||raſchender Aehnlichkeit in Behandlung der häuslichen Scenen, daß man, wenn es möglich wäre, annehmen möchte, die Sänger hätten nach ähnlichen Werken, oder jene Bildner nach ähnlichen Geſängen gearbeitet. — Die kriegeriſchen Vorſtellungen auf den Mauern der Paläſte von Theben (in der zweyten Lieferung jenes Werkes) geben die andere Seite der Aehnlichkeit, und auf ihnen treibt wie im Homer Ein König oder Held rieſenhaft gegen das Volk ganze Heerhaufen in die Flucht. — Wie aber die großen Bildwerke des griechiſchen Epos auf der einen Seite ſich an das Aehnliche im Urlande der Kunſt anſchließen, ſo folgen auf der andern im Alterthume der griechiſchen Plaſtik ihnen Werke, auf welchen in jener Weiſe ein Inbegriff der Heldenſage in reichen Bilderfeldern ausgeführt war, als der koloſſale Thron von Amyklä, der Kaſten des Kypſelus, an dem die Dichtung der Toreutik zu Hülfe gekommen war, wie die Bilderſchrift der ägyptiſchen, dann das Bildwerk, was die Koloſſe des Phidias, ihre Sockel und Throne verzierte, die Frieſen, zunächſt des Parthenon, zuletzt die Züge auf den Sarkophagen, wodurch ſich eine Reihe von großen Bildwerken aufrollt, anhebend in dem tiefſten ägyptiſchen Alterthume, aufhörend am Ende der griechiſchen Kunſt, verwandt in vielen Stücken, in Behandlung der Gruppen, Anfangs auch in Färbung der Geſtalten, verbunden und vermittelt durch jene Werke der beſchreibenden Poeſie.

Digitized by Google

im Hauſe des Alkinous. [8]) Alles erſcheint zwar als Werk des Hephäſtos; aber jene Zeit legt den Göttern nur ſolche Künſte

Zu den Schilden aber, die wir erwähnten, liefert das Gegenſtück der Diplax (Doppelmantel), in den Helena *viele Kämpfe der Troer und Achäer* hineinwebt. Ilias 3, 126 ff.

μέγαν ἱστὸν ὕφαινεν
Δίπλακα πορφυρέην . πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων.

Es iſt nicht klar, wie die Ausleger ſich dieſes Einweben von Schlachten vorgeſtellt: ob damit das Kleid überſäet war, wie das des olympiſchen Zeus mit Thieren und Lilien nach Pauſ. B. V. K. 11. S. 401, oder wie anders. Indeß hat ſich ein Marmorbild der Pallas im alten Style mit einem ſolchen Diplax erhalten. Es iſt die Dresdner Bildſäule (IX. u. X. im Auguſteum, Nro. 8. in den Marbres de Dresde). Von der Bruſt gerade herab läuft, wie bey den ägyptiſchen Bildſäulen die Leiſte mit Hieroglyphen (vergl. Böttiger Andeutt. S. 58.), ſo hier, vollkommen gleich, ein breiter Streif in zwölf Felder abgetheilt, und auf dieſen ſind eben ſo viele Gruppen aus der Gigantenſchlacht ausgeführt. — Auf dieſe Weiſe wird nun auch der Diplax geweſen ſeyn, den Helena webte. Konnten aber der Art Werke an dem Weberſtuhl ausgeführt werden (Ovidius hat das Verfahren in den Metamorph. VI. 23 ff. ſehr ſinnreich beſchrieben), ſo auch wohl mit dem Hammer oder dem Meißel, und die eine Kunſt ſetzt das Daſeyn der andern voraus und beſtätiget es. — Heyne in der angef. Abh. S. 347 meint, es ſey wohl klar, daß Phrygerinnen und Troerinnen im Stande geweſen, ſolche Werke zu weben; ob aber auch Griechinnen, wage er nicht zu behaupten. Das Urtheil über die älteſte Kunſt im eigentlichen Griechenland war gerade in Göttingen durch *Meiners* höchſt einſeitige Darſtellungen in der Geſch. der Wiſſenſchaften, wo || faſt alle alte Kunſt bis auf den Kaſten des Kypſelus aus dem Mutterland ausgeräumt und nach den Pflanzſtädten in Aſien verſetzt wird, ſehr verſchüchtert worden. In dieſem Falle müſſen wir das Doppelkleid zu Hülfe nehmen, was Penelope dem Ulyſſes gemacht, Odyſſee τ, 227, welches auf gleiche Weiſe *vorne* mit Bilderſchmuck aus Goldfaden verziert war:

vorn war prangendes Schmuckwerk:
Zwiſchen den Vorderklauen des wildanſtarrenden Hundes
Zappelt' ein fleckiges Reh; und jeglicher ſchaute bewundernd
Wie, aus Golde gebildet, der Hund anſtarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füßen ſich abrang.

Dadurch tritt dann die Kunſt der Griechinnen auf gleiche Linie mit der phrygiſchen und troiſchen, wenn denn einmal Helena in Troja als Troerinn zählen ſoll; es müßte denn ſeyn, daß Zweifelmüthige einen neuen Unterſchied einſetzen und behaupten wollten, die griechiſchen Frauen der homeriſchen Zeit hätten wohl Rehböcke und Hunde, aber keine Menſchen zu weben gewußt.

8) Odyſſee 7, 91 ff.

Goldene Hund' umſtanden und ſilberne jegliche Seite,

Digitized by Google

bey, welche ſie ſelbſt ausübte. Ohne eine irdiſche Werkſtätte, in der Aehnliches auf gleiche Art gebildet wurde, kann der Dichter jene himmliſche des Feuerbeherrſchers nicht erfunden haben. — Auch deutet die genaue Benennung der Götter nach ihren Eigenthümlichkeiten und Symbolen auf Standbilder feſter Geſtalt und Bezeichnung, aus denen das im Pallas-Tempel von Troja namentlich erwähnt wird. [9]) — Treten wir dann aus dem

(4.)

Welche Hephäſtos gebildet mit kundigem Geiſt der Erfindung —
Goldene Jünglinge dann auf ſchön erfundnen Geſtühlen
Standen erhöht u. ſ. f.

9) Ilias 6, 301 ff., wo die troiſchen Frauen dem Palladium das Gewand auf die Kniee legen. Das Bild war alſo ſitzend, wie überhaupt die älteſten Pallasbilder. Das troiſche war, wie die Argiver ſagten, nach Argos entführt worden. Pauſ. II. K. 23. S. 165. Bekanntlich rühmten ſich des Beſitzes auch die Römer und mehr andere Städte. — Außer ihm werden, wahrſcheinlich aus der Sage der cykliſchen Dichter, noch andere Götterbilder aus Troja erwähnt: ein Zeus (*ἑρκεῖος*) mit drey Augen, im Hoſe der königl. Burg, unter den Priamus geflüchtet war, auch nach Argos gebracht. Pauſ. IV. K. 17. S. 321, vergl. VIII. K. 46. S. 698. Dazu ein Dionyſos im Kahn (*Διόνυσος ἐν λάρνακι*), ein Werk des Hephäſtos, das er dem Dardanos geſchenkt. Pauſ. VII. K. 19. S. 572. Herr Prof. K. O. Müller hat in den Wiener Jahrbüchern der Literatur XXXVI. S. 179. dieſen Gegenſtand, die homeriſche Archäologie, aufgenommen und mit großer Sachkenntniß und fruchtbarer Gelehrſamkeit weiter geführt. In Bezug auf den artiſtiſchen Inhalt der Tempel verweiſet er noch auf Od. *μ*, 345 ff., wo die Errichtung eines gelobten Tempels als mit vielem und ſchönem Schmuckwerk verbunden gedacht wird:

εἰ δέ κεν εἰς Ἰθάκην ἀφικοίμεθα, πατρίδα γαῖαν,
αἶψά κεν Ἠελίῳ Ὑπερίονι πίονα νηὸν
τεύξομεν, ἔνθαζε θεῖμεν ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά.

ob man gleich mit ihm nicht als ausgemacht annehmen kann, daß unter dieſe *ἀγάλματα* außer Tripoden, Keſſeln u. dgl. „ſicher auch Bilder gehören.“ Er fährt fort: „Daß aber Homer keine andern Idole als das genannte erwähnt, hat bloß darin ſeinen Grund, daß ſeine Poeſie mehr dem öffentlichen und kriegeriſchen als dem religiöſen Leben zugewandt iſt; hätten wir vorhomeriſche Päanen oder andere Kultuslieder der älteſten Zeit, ſo würde darin natürlich beſtimmter von den Attributen der Götterſtatuen u. dgl. die Rede ſeyn. Um deſto deutlicher und genauer werden uns von Homer die Reichthümer und Schätze der alten Anakten beſchrieben. Ihre Häuſer waren voll von Bechern, Schalen, Tripoden und andern werthge-

lichten Kreis des epiſchen Zeitalters in das Gebiet der frü-
heren Sage zurück, ſo begegnet uns auch hier noch die bil-

(4.)

haltenen Geräthen, welche als κειμήλια, wie Familienſilber, mit Sorgfalt bewahrt und in den Geſchlechtern vererbt wurden. Die Arbeit an dieſen Geräthen war nicht blos durch Zweckmäßigkeit, ſondern auch oft, wie an dem Neſtoriſchen Pokal, durch das Beſtreben nach Zierlichkeit und Schmuck ausgezeichnet. Man liebte verſchiedene Metalle und andere Stoffe zu Zierrathen von Schilden zu verbinden, dergleichen der Sänger nothwendig vor Augen haben mußte, der die mit ſo viel Geſchmack angeordneten Bildwerke des Achilleiſchen Schildes dichtete. Dem Geſchmacke an ſolchen Bildwerken aus Metallen entſprach der an großen Stickereyen, bey denen ebenfalls beſonders metallene Fäden gebraucht wurden. Ueberhaupt fand man allgemein Vergnügen am Bunten, Prächtigen, Glänzenden, und golden und ſchön ſind faſt Synonyma. Telemachos erſtaunt, indem er in den Saal des Menelaos tritt, über den Glanz des Metalls, welches man ſich nach einer ähnlichen Beſchreibung vom Palaſte des Alkinoos zum Theil unmittelbar an den Wänden denken muß:

Schaue doch, Neſtors Sohn, der das Herz mir im Buſen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hauſe,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernſteins.
Alſo glänzet wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof.

Und, aufrichtig geſagt, warum ſollte es nicht ſo ſeyn? Warum ſollte ſich in einer Zeit, in der unzählige kleine Fürſten, ein altgriechiſcher Feudal-Adel, das Land theilen, über Tauſende von Knechten gebieten, und an Anſehen und Macht wie Rieſen über die Menge hervorragen, ſich nicht auch eine gewiſſe rohe Pracht entwickeln, gegen welche die edle Einfalt doriſchen Lebens, welches durch die ſogenannte Rückkehr der Herakliden im Peloponnes herrſchend wurde, bedeutend abſticht? Warum ſollte nicht ſchon in jener Zeit der Verkehr mit Kleinaſien und ſelbſt Kypros und Sidon bald edle Metalle und andere Stoffe zur Verarbeitung, bald auch allerley künſtliche Geräthe zur Nachahmung herbeyführen? So darf man ſich auch durch die bey Manchen herrſchenden Vorſtellungen von dem Naturleben der Homeriſchen Griechen, dem Kindheitsalter der Nation u. dergl. gewiß nicht abhalten laſſen, dem Dichter zu glauben, daß ſchon damals die Künſte dem Leben einen gewiſſen Glanz zu verleihen vermochten." Nachdem er hierauf gegen die Hirtiſche Anſicht über griechiſche Kunſt in Homeriſcher Zeit ſich verwahrt, handelt er von den in das höchſte griechiſche Alterthum zurückreichenden merkwürdigen Schatzhäuſern im Peloponnes und in Böotien, als Beweiſen einer frühen Kunſtkultur. S. 184. ff. „Zwar ſind es nur wenige Bruchſtücke bunten Marmors, von denen hier die Rede ſeyn wird, aber dem Recenſ. ſcheint von dieſen Fragmenten ein höchſt erfreuliches Licht über den ganzen Zuſtand der Kunſt und Kultur der Griechen in dem ſoge-

Digitized by Google

dende Kunſt. An die Namen vieler Helden und Heldinnen, des Ulyſſes, Diomedes, der Amazonen, der Iphigenia,

(4.)

nannten heroiſchen Zeitalter auszugehen. Bekanntlich iſt in den neueſten Zeiten öfter von dieſen eigenthümlichen — kuppelförmigen und doch nicht eigentlich gewölbten — Gebäuden *) die Rede geweſen, die Pauſanias zu Mykenä und Orchomenos als Schatzhäuſer alter mythiſcher Fürſten erwähnt, und ſo ſehr bewundert, daß er den orchomeniſchen Theſauros zu den erſten Wundern der Welt rechnet. Die Kenntniß dieſer Bauwerke im Allgemeinen können wir nach dem, was Hirt in der Geſchichte der Baukunſt darüber geſagt hat, vorausſetzen, ſo wie wir uns eigentlich den Beweis erſparen dürfen, daß dieſe Gebäude wirklich der mythiſchen und heroiſchen Zeit angehören. Denn außer daß ſie von Pauſanias Theſauren genannt werden, Theſauren aber, welche zu keinen Heiligthümern gehören, durchaus nur mythiſchen Königen, wie Atreus, Minyas, Hyrieus, Augeas beygelegt werden, und in republikaniſcher Zeit auch nicht gut ſtattfinden konnten, befinden ſich dieſe gerade nur in den Städten, die in mythiſcher Zeit Sammelplätze des Reichthums waren, und in Homeriſchen Gedichten von einem fabelhaften Glanze erhellt erſcheinen, hernach aber ohnmächtig und unbedeutend wurden, wie Orchomenos und Mykenä. Ref. dieſes hatte nach den Nachrichten von dem mykenäiſchen Schatzhauſe die Vermuthung aufgeſtellt, daß ſich bey Amyklä, der alten Hauptſtadt der vordoriſchen Fürſten Lakonika's, ein ähnliches finden müſſe **), und wie ſehr mußte es ihn nun in ſeiner ganzen Anſicht beſtärken, als er hernach in William Gells Itinerary of the Morea ***) las, daß Gropius am Ufer des Eurotas, einige engliſche Meilen vom alten Amyklä, ein kreisrundes Gebäude von derſelben Geſtalt, wie der mykenäiſche Theſauros, gefunden habe. Das alte Griechenland war ſicherlich mit Gebäuden dieſer Art angefüllt (?), und eine bedeutende Anzahl laſſen ſich theils aus den gefundenen Trümmern, theils aus dichteriſchen, an ſich unverſtändlichen, nur dadurch Licht erhaltenden Erwähnungen zuſammenſtellen †). Eine der

*) Nach altem Sprachgebrauch gehören ſolche Gebäude wohl zu den θόλοις, und die alten ſardiniſchen θόλοι περισσοῖς τοῖς ῥυθμοῖς κατεξεσμένοι, die zu den κατασκευάσματα εἰς τὸν ἑλληνικὸν τρόπον διακείμενα τῶν ἀρχαίων gerechnet werden (Ariſtot. Mirab. auſc. c. 104, p. 207, Beckmann), waren wahrſcheinlich von ähnlicher Art, wie auch die Gebäude im ſüdlichen Sicilien, im Gebiete von Falconara es ſind. Houel Voy. pittor. T. III. pl. 202.

**) „Und ſollten nicht vielleicht genauere Nachforſchungen um Amyklä ähnliche Entdeckungen herbeyführen, wie die in Mykenä." Orchomenos, p. 319.

***) P. 225. vgl. Gells Narrative of a journey in the Morea, p. 348. Dodwell Classical and topographical Tour Vol. II. p. 415.

†) S. außer Hirt W. Gells Argolis, p. 32, 33. Hughes Travels I. p. 204. Orchomenos, S. 244. Dorier II. S. 256. Dodwell fand in der Nähe des mykenäiſchen Theſauros die Trümmer dreyer ähnlicher aber kleinerer Gebäude, p. 236. Vgl. Pomardi's Viaggio, T. II. p. 119.

Digitized by Google

der Dioſkuren, der Sieben gegen Theben, des Icarius, Tyndareus, Pelops, Hercules, der Argonauten, des Evander,

(4.)

merkwürdigſten iſt ein Vers des dunkeln Lykophron, nach welchem Priamos die Kaſſandra in ein ſteinernes Jungfrauengemach, ohne Deckenbalken (ἄνευ τεράμνων), eine dachloſe Behauſung, verſchließt *). In der That iſt dadurch ein Gebäude vortrefflich bezeichnet, deſſen Wände bloß durch allmählige Annäherung das Dach bilden; auch Tzetzes ſieht ein, daß von einem pyramidenartigen Gebäude die Rede iſt. Man ſieht übrigens hieraus ſo wie aus einigen andern Traditionen, daß Bauwerke dieſer Form auch bisweilen andere Beſtimmungen haben mochten, als Schatzgewölbe zu ſeyn: nur hat man bey dem mykenäiſchen und orchomeniſchen Tholos keinen hinlänglichen Grund, der Tradition des Alterthums zu widerſprechen **), da die alten Anakten Griechenlands für ihre Waffen, Becher, Gewänder und andere Stücke von Werth wohl gern ein beſonderes Gebäude errichten mochten. ***)"

„Aber es iſt Zeit, zu dem ſpecielleren Gegenſtande zu kommen, um deſſen willen ich dieſe Theſauren herbeygezogen habe, den Ornamenten des Mykenäiſchen. Ich will von dieſen ſo genau als möglich handeln, indem ich theils die Nachrichten der engliſchen Reiſenden, beſonders des trefflichen William Gell, theils Zeichnungen von Luſieri benütze, die im Print-room des brittiſchen Muſeums unter den von Lord Elgin an das brittiſche Muſeum gekommenen Papieren liegen. Zuerſt iſt anzugeben, was ſich gefunden hat, dann kann man verſuchen, die Stelle anzugeben, wo es hingehört. Vor dem Eingange des Theſauros fanden Gell †) und Andere ††) ein Stück, welches von dem erſtgenannten für das Kapitäl einer halbrunden Säule, ſonſt mit mehr Grund für eine Baſis angeſehen wird. Es beſteht aus einem grünen Marmor von angenehmer Farbe, und iſt aus zwey Haupttheilen zuſammengeſetzt †††), einer ſtarken Plinthe von drey Fuß, acht Zoll, zehn Linien Breite, und ziemlicher Höhe, und einem Pfühl oder Torus, deſſen Profil aber nach Luſieri kein Halbcirkel, ſondern elliptiſch iſt. Zwiſchen der Plinthe und dem Pfühl, ſo wie über dem Pfühl, befindet ſich eine

*) V. 350, vgl. Il. VI. 248.

**) Clarke's Einwendungen (II. II. p. 688.), denen Andere entſchieden oder zweifelnd gefolgt ſind, ſind gar nicht bedeutend. Daß Atreus Theſauros auf der Burg von Mykenä liege, ſagt Pauſanias nicht, und war bey der hinlänglich geſicherten Macht der Atriden nicht nothwendig. Auch der Theſauros des Minyas liegt nicht auf der Burg. Daß das Gebäude ein Grabmal ſey, verräth keine Spur.

***) So hat der Panopeer Autolykos, der nach Pherekydes πλεῖστα κλέπτων ἐθησαύριζεν (Fragm. 18, p. 112, Sturz), bey Homer, Od. XIX. 410, ein μέγα δῶμα, ὅτι που μοι κτήματ' ἔασι, wie er ſagt.

†) S. Argolis, p. 146 in der Erklärung von pl. 5.

††) S. Dodwells Classical and topographical Tour Vol. II. p. 231, 232.

†††) S. die Abbildung bey Gell pl. 7. und Dodwell zur angef. Stelle; die beſte iſt die Luſieri'ſche.

Digitized by Google

knüpft ſich die Geſchichte alter Götterbilder, welche noch Pauſanias, als Denkmäler des fernſten Alterthums der öffentlichen

(4.)

Art Ablauf, in der Form einer wenig gehöhlten Kehle, mit einem Riemchen darunter. Der Pfühl iſt mit ſechs etwas hervorgearbeiteten Streifen geſchmückt, die ſich alle in einem Winkel in der Hälfte brechen; ſie beſtehen aus ſpiralförmigen Windungen oder Voluten in der Mitte, und kleinen Feldern an den Rändern, und ſind durch etwas zurücktretende, ganz unverzierte Streifen von geringerer Breite von einander getrennt. Der obere Ablauf iſt mit einer Art vertiefterer Felder in doppelten Reihen ringsumher geſchmückt, der andere platt. Die Höhe der ganzen Baſis beträgt an zwey Fuß, das obere Ende, wo der Schaft anſaß, hält einen Fuß, zehn Zoll, ſechs Linien im Durchmeſſer. — Im Eingange ſelbſt liegt ein bedeutendes Stück des Schaftes der Halbſäule, zu welcher die Baſis ohne Zweifel gehörte *). Es beſteht ebenfalls aus grünem Marmor **), iſt im Durchſchnitt halbcirkelrund, und hält im Diameter einen Fuß, neun Zoll, zwey Linien. Streifen der eben beſchriebenen Art, im Zickzack auf und ablaufend, umfaſſen die Säule; jeder Streifen bildet drey Spitzen nach Oben, und zwey nach Unten, indem die beyden andern gerade an die Ecke der Wandſäule treffen. Das erhaltene Stück hat nach Luſieri's Abbildung einen ſolchen Streifen vollſtändig, zwey halb. Drittens hat man in derſelben Gegend im Boden ſteckend zwey verzierte Steintafeln gefunden ***), welche durch die Elgin'ſche Sammlung in das brittiſche Muſeum übergegangen ſind, wo ſie Schreiber dieſes im Jahre 1822 genau betrachtet hat. Sie ſind in der Synopsis von 1821, p. 156, unter Nro. 220, 221 verzeichnet. Die eine Tafel von einer angenehmen grünen Farbe enthält in einem oberen Streifen fünf unter einander zuſammenhängende Spiralen, genau von derſelben Form, wie an der Baſis und dem Säulenſchaft, in einem unteren fünfthalb kreisrunde, glatte, ein wenig hervortretende Teller, von etwas größerem Umfange als die Spiralen. Die andere Tafel von glänzend rother Farbe (rosso antico) hat drey Reihen von Spiralen über einander, von denen die mittleren etwas größer als die andern beyden ſind, ſo daß ſechs von jenen auf ſieben von dieſen kommen. Die Bearbeitung des Steins iſt vorzüglich, indeſſen fehlt es der Arbeit doch an der mathematiſchen Präciſion, ſo wie an der Schärfe und Nettigkeit, welche die griechiſchen Architektur-Ornamente der beſten Zeit jedesmal auszeichnet. Hiezu kommt nur noch eine bloß von Luſieri erwähnte Platte oder Tafel von weißem Marmor (lastra di marmo bianco), welche oben einen Streifen mit Spi-

*) Gell, p. 146. Dodwell a. a. O.

**) Gell und Dodwell. Luſieri ſagt: marmo color di bronzo.

***) S. Gell a. a. O. p. 145. Dodwell drückt ſich p. 231 ungenau darüber aus: some masses of rosso antico. Dort findet ſich p. 232 eine Abbildung beyder Tafeln in Holzſtich.

Verehrung ausgeſtellt, geſehen hat. [10]) Andere waren längſt ver-

(4.)

ralen hat und ſonſt platt iſt. Ferner eine ſchmälere Tafel aus demſelben Steine, welche mit drey fächer- oder muſchelförmigen Ornamenten verziert iſt, die im Einzelnen dieſelbe Felderverzierung haben, welche oben an der Baſis erwähnt wurde. Alsdann ein Stück des Kapitäls, wenn Luſieri Recht hat; doch kann man ſeine Form nicht mehr deutlich erkennen. Aber auf jeden Fall gehört noch ein Ornament aus rothem Marmor hieher, welches William Gell in einer Kirche bey dem Schatzhauſe gefunden *); es iſt einen Fuß, fünf Zoll lang, und ſieben Zoll breit, und enthält zu oberſt eine Reihe Spiralen, und darunter ziemlich dieſelben fächerförmigen Zierrathen, die vorher beſchrieben wurden **)."

„Ohne Zweifel verdienen dieſe Verzierungen die Aufmerkſamkeit, und rechtfertigen die Wichtigkeit, mit der ſie hier behandelt werden, da ſie in ihrer Art ganz eigenthümlich ſind, und einem Style der Architektur angehören, der bisher noch ganz unbekannt war. Aber eben dieſe Eigenthümlichkeit macht es ſchon wahrſcheinlich, daß ſie wirklich mit dem Theſauros zu verbinden ſind, da dieſer Theſauros auch, als er von Neuem aufgefunden wurde, ein Denkmal eines noch ganz unbekannten Styles war. Darauf führen dann auch alle anderen Umſtände, wenn man ſie ohne vorgefaßte Meynung über den Gang, welchen die Kunſt bey den Griechen genommen haben ſoll, in Betracht zieht. Die bedeutenderen Fragmente ſind in und bey dem Eingange des Schatzhauſes gefunden worden; zu welchem Zwecke ſollten ſie hieher geſchleppt worden ſeyn? Oder iſt es denkbar, daß eine ſpätere Zeit ſich mit der Verzierung des uralten Gebäudes, welches jetzt keinen Zweck mehr hatte, beſchäftigte? Und wäre dieß auch denkbar, ſo könnte es doch diejenige Zeit nicht ſeyn, in welcher die doriſche Architektur in ihrer hohen Einfachheit herrſchte, und zwar, wie Fragmente beweiſen ***), und überhaupt nicht zweifelſelhaft ſeyn kann, auch in Mykenä. Aber ſchon fünfzehn Jahre nach dem Perſerkriege (Olymp. 79, 1), ehe eine reichere und mannigfaltigere Architektur ſich in Griechenland recht ausbreitete, wurde Mykenä von den Argeiern zerſtört, und liegt ſeitdem in Ruinen bis auf den heutigen Tag, ſo daß gewiß nach dieſer Zeit hier nichts der Art

*) Es iſt in der Argolis pl. 7. abgebildet.

**) Dodwell erwähnt p. 240 noch a mass of green marble, enriched with the spiral maeander and sowe circular ornaments, welches Stück auch auf der beygefügten Kupfertafel abgebildet iſt, und der Oberfläche der Halbſäule ziemlich ähnlich ſieht; es ſoll im brittiſchen Muſeum ſeyn, wo ich aber nichts der Art gefunden habe. Nach Vergleichung aller Umſtände finde ich es wahrſcheinlich, daß Pomardi jene Halbſäule hat abzeichnen wollen, und Dodwell die Zeichnung für etwas davon Verſchiedenes genommen hat.

***) Ein halber Triglyph bey Dodwell, p. 243, 244.

10) Siehe die Note 10, S. 16.

ſchwunden, lebten aber noch in der Sage, wie die goldenen

(4.)

gearbeitet worden iſt. Und wollte man zugeben, daß irgendwo eine neue Anſiedelung daſelbſt ſtattgefunden, ſo ſind dieſe Ornamente doch auch der joniſchen, korinthiſchen, römiſchen, byzantiniſchen Säulenordnung und Bauart ſo fremd und von allen ſo verſchieden, daß ſie durchaus nicht in denſelben Zeiten verfertigt ſeyn können; ſie müſſen einer Zeit angehören, die jenſeits dieſer bekannten Ausbildung der griechiſchen Architektur liegt. Endlich zeigt die Vorderſeite des Schatzhauſes ſelbſt noch deutliche Spuren, daß die Maſſen von Breccia, aus denen das Gebäude beſteht, ehemals hier bekleidet geweſen ſind. Rechts und links von der Oberſchwelle der Thüre ſieht man auf Luſieri's Zeichnung bedeutende Löcher, durch welche wahrſcheinlich die Kapitäle der Wandſäulen befeſtigt wurden. Eben ſo findet man zu beyden Seiten des dreyeckigen Fenſters über der Thüre in den Zeichnungen von Gell und Luſieri *) zwey oder drey Reihen von Löchern über einander, durch welche die bunten Marmortafeln angefügt werden konnten. An der Oberſchwelle der Thüre, unter der Fenſteröffnung, finden ſich Bogen von Löchern, in denen kupferne Nägel ſaßen, die entweder für ſich eine Verzierung bildeten oder etwas hielten; Luſieri hat in einer glänzenden Reſtauration des Ganzen, ich weiß nicht auf welche Autorität, hier Löwenköpfe angebracht. Solche Löcher, in denen noch zum Theil die Nägel ſtacken, finden ſich auch in den ſehr breiten Seitenpfoſten der großen Thüre, ſo wie rings umher an der inneren Wand des Domes oder Tholos **), ſie laufen von der Kuppel in langen Reihen bis zu dem Boden herab ***). Sie ſind viel zu zahlreich und ſitzen viel zu eng übereinander †), als daß ſie, wie Bartholdy meint, zum Aufhängen von Bechern, Waffenſtücken u. dgl. gedient haben könnten, auch ſind die gefundenen Nägel ohne Hacken oder Knopf ††); dagegen empfiehlt ſich die Meynung ſehr, daß ſie bronzene Tafeln, welche eine Bekleidung des ganzen Inneren gebildet hatten, feſthielten †††), da mit Erz bekleidete Gebäude noch

*) Vergl. auch Dodwell, der p. 233 davon ſpricht, und Gell in der Erläuterung von pl. 5, p. 145. Dodwell ſagt: probably the whole of this part was sumptuausly decorated, and consequently could not have been originally covered with the earth. Gell, p. 29. The frout appears to have been cased with green and red marble with spiral and circular ornaments.

**) S. Gell, p. 30 u. p. 147 in der Erklärung von pl. 6.

***) Der Durchſchnitt bey Gell zeigt 21 Reihen in dem halben Umfange des Rundgebäudes und 3 in dem Seitenpfoſten der Pforte.

†) Nach Gell pl. 6 ſind in einem Steine (die Dicke der Steinlagen iſt gegen zwey Fuß) drey Löcher über einander.

††) Sans crochet, Haller bey Pouqueville: Voyage en Grèce, T. IV. p. 151.

†††) Dieſe Meynung hegen W. Gell p. 32, 33, Hughes Travels I. p. 204, Haller bey Pouqueville a. a. O., Hirt, der an verſchiedenen Stellen davon geſprochen. — Die Nägel beſtehen nach der Analyſe eines Mineralogen aus 88 Theilen Kupfer, 12 Zinn. Clarke II. II. p. 698. Hughes p. 204, Note.

Digitized by Google

Sängerinnen an der Decke des dritten Tempels zu Delphi, den, wie

öfter, beſonders im mythiſchen Griechenland, vorkommen, und überhaupt der Geſchmack für die Verbindung von Metall mit Stein in der Architektur in dieſem Zeitalter herrſchend war, ſo daß ſelbſt in Heſiodos Beſchreibung von dem Leben des ehernen Geſchlechts:

Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuſer,

etwas von hiſtoriſcher Erinnerung liegt."

„Wer ſich nun den Eindruck, den die von Erz ſchimmernde Wölbung des Inneren und das nach Außen mit weißem, grünem und rothem Marmor aufs Zierlichſte bekleidete Portal gemacht haben muß, lebhaft vergegenwärtigt, wird auch von freyen Stücken folgenden Schluß zulaſſen. Die griechiſche Kunſt ſtand ſchon in der Periode, von der uns ſtatt der Geſchichte nur der Mythus Kunde gibt, auf einer Stufe unabhängiger und bedeutender Abbildung. Unabhängig, denn kein Gebäude Aegyptens oder Aſiens hat dieſe paraboloidiſche Kuppelform, und nirgends ſonſt trifft man dieſe Verzierungen an *). Bedeutend, denn wenn auch Aegyptens Bauwerke dem Umfange nach größer ſind, ſo herrſcht doch in der Anlage, Konſtruktion und Ausſchmückung dieſer Theſauren ein größerer und höher ſtrebender Geiſt. Dieſe Stufe hat aber die Kunſt der Hellenen in nachmaligen Zeiten offenbar verlaſſen; ſie iſt von der halbbarbariſchen Pracht, welche in dieſen alten Gebäuden herrſcht, zu der Simplicität und Einfalt zurückgekehrt, deren grandioſe Wirkung wir in den altdoriſchen Monumenten bewundern, in denen an verzierte Säulenſchafte, einfach zuſammengeſetzte und mit Schmuck bedeckte Baſen u. dgl. m. gar nicht zu denken iſt."

10) Ulyſſes weihete ein Bild der Athene zu Sparta Pauſ. III. K. 12. S. 235, woſelbſt auch das der Artemis verehrt wurde, welches die Sage durch Iphigenie und Oreſtes aus Tauris entführen ließ; daſ. K. 16. S. 248, und eins der Aphrodite Morpho, dem Tyndareus Feſſeln anlegte, um die Wirkungen der Göttinn dauernd zu machen, daſ. K. 16. S. 246; und von Epeus, der das trojaniſche Pferd gemacht, erwähnt Pauſanias II, 19. Schnitzbilder der Aphrodite und des Hermes. — Am Eurotas in der Gegend von Sparta ſtand der Ares, von den Dioskuren aus Kolchis gebracht, daſ. K. 19. S. 258., und ein Bild der Scheu (Αἰδῶ) von Ikarios

*) Die engliſchen Reiſenden ſprechen zwar nicht ſelten von einem ägyptiſchen Charakter, aber ſagen nicht, was ſie darunter verſtehen; ihre Vergleichungen ſind immer ſehr unpaſſend. So vergleicht W. Gell mit dem Theſaurus einen unterirdiſchen Tempel, den Norden bey dem alten Hafen von Alexandrien gefunden. Aber, ſo viel ich finde, iſt dieß daſſelbe Gebäude, welches in der Description de l'Égypte T. V. pl. 42 abgebildet iſt, und dieß iſt in einem gewöhnlichen römiſchen Style. — Die Spiralen haben allerdings Aehnlichkeit mit den Voluten am Grabe des Midas, in Perſepolis und in der joniſchen Säulenordnung, und es findet hier ein gewiſſer Zuſammenhang Statt; aber die Zickzack-Streifen kommen faſt nirgends vor.

wie es ſcheint, ein Erdbeben verſenkt hatte. [11]) Die Urheber dieſer und ähnlicher Bilder waren ſchon früh verſchollen oder unter allgemeinen Namen begriffen. Entweder war es der Künſtler in Holz, Dädalus, oder der Arbeiter in Erz, Hephäſtos, dem ſie zugeſchrieben wurden, [12]) je nachdem ſie aus dieſem

(4. 5.)

rios an der Stelle geweiht, wo er von der Penelope geſchieden (Daſ. K. 20. S. 263 am Ende); zu Mantinea Aphrodite und Ares, von den Epigonen aufgeſtellt, Pauſ. II. K. 25. S. 167; zu Trözen ein Hermes, an den einſt Herkules ſeine Keule gelehnt (Daſ. K. 31. S. 185); auf dem Vorgebirge Malea hatten die Amazonen Bilder von Apollo und Artemis aufgeſtellt, Pauſ. III. K. 25. S. 274, die Argonauten eines des Apollo zu Korona in Meſſenien, Pauſ. IV. K. 34. S. 365, und in demſelben Lande Diomedes die Athene (Anemotis) zur Abwehr ſchädlicher Winde (Daſ. K. 35. S. 369). Alle dieſe und noch andere ſah noch Pauſanias im Peloponnes allein, und weit mehr ſolche, die er den älteſten beyzählt, ohne ſie an eine beſtimmte Heldenſage anzuknüpfen. — Zwar wird Niemand für Thatſache halten, was von dem Urſprung der einzelnen geſagt wird, indeß iſt auch hier die Sage nur die Hülle, hinter welcher die Thatſache ſehr leicht erkennbar aufbewahret liegt, daß nämlich ſchon in der Heldenzeit des Volkes Heiligthümer und Orte, welche durch alte Erinnerungen ehrwürdig waren, Götterbilder gehabt haben.

[11]) Er war von Erz, das heißt mit Erzplatten belegt, wie der Thalamos des Akriſius und der Tempel der Athene Chalkiökos zu Sparta, und verſank noch vor Trophonios Zeit in eine Erdöffnung; doch hatte Pindarus das Andenken an ihn aus alter Sage erneuert und bewahrt. Pauſ. X. K. 5. S. 810, wo aus ſeinem Geſange erwähnt wird, daß „goldene Beſänftigerinnen (κηληδόνες) von dem Gewölbe herabgeſungen.“ — Eine griechiſche Vaſe zeigt, wie man glaubt, eine ſolche Sängerinn mit der Leyer und der Inſchrift *ΚΑΛΕΔΟΝΕΣ*. Vergl. Huſchke's vortreffliche Commentatio de inscriptione vasculi Locris in Italia reperti, Rostock 1713. beſ. von S. 12. an. Doch der Umſtand, daß die Inſchrift mit *ΚΑΛΗ* anfängt, was dem Namen der Frau, der das Gefäß beſtimmt war, eben ſo vorhergehen kann, wie *Καλός* dem Namen des Jünglings oder Mannes, macht dieſe Deutung verdächtig, wie es denn überhaupt bedenklich iſt, auf populären Kunſtwerken, dergleichen die Vaſen waren, fernliegende Stoffe des Mythus zu ſuchen.

[12]) Der Name der Sache, *Δαίδαλα*, Kunſtbilder, iſt älter, als der Name der Perſon, *Δαίδαλος*, Pauſ. IX. K. 3. S. 716.; alſo wie Bild, Bildner. Die Athenäer rücken ihn in das Geſchlecht ihrer Könige. (Diodor von Sic. IV. K. 76. S. 319. Z. 73. Weſſel.) Die Aegyptier verehren ihn als einen Gott. (Derſelbe I. K. 97. S. 108. Z. 61.) — An einem Orte ſteht ſein Name am Anfange der geſelligen Bildung; da erfin-

Digitized by Google

oder jenem Stoffe gemacht waren. — Aber auch am äußerſten Rande der Vorzeit von Griechenland, wo die Anfänge der Staaten liegen, dämmern noch um die Gründer derſelben Geſtalten der bildenden Kunſt. Auf der Burg in Athen ſah Pauſanias eine Bildſäule des Hermes, welche Kekrops geweiht hatte, und drey Bildſäulen der Aphrodite hatte Harmonia, des Kadmus Gemahlinn aufgeſtellt, er ſelbſt ein Bild des Bacchus in Theben. — [13]) Indem wir der Plaſtik bis an den Urſprung der griechiſchen Staaten alſo nachgegangen, haben wir uns der Wahrnehmung genähert, welche einzuleiten dieſe Nachrichten zuſammengeſtellt wurden. ||

Griechenland, noch unbeſucht von fremden Anſiedlern, bewohnt von Barbaren und Pelasgern, den Ahnherren der griechiſchen Nation, iſt ohne Götterbilder, folglich ohne diejenigen

(5. 6.)

det er Säge, Art, Bleyloth, Bohrer, Leim, Kitt. (Plin. II. N. VII. 57. p. 414. Z. 14. Harduin.) Anderwärts gründet er das Seeweſen, als Erfinder der Maſten, der Segelſtange, der Segel. (Plin. a. a. O. S. 448. Z. 9. Pauſ. IX. K. 11. S. 723.) In Kreta macht er die Kuh der Paſiphae (Diodor IV. K. 77. S. 320. Z. 30.), der Ariadne einen Chortanz, welchen wieder Hephäſtos nachahmt (Ilias 18, 590 ff.), Bilder aus Holz überall bis nach Libyen und in die Inſeln des Eridanos (Junius in Catalogo Artificum V. Daedalus p. 69. 70.). In Sicilien ſprengt er Felſen, erbaut feſte Burgen, legt durch Ausgrabung von Waſſerbehältern eine Gegend trocken, gründet eine Heilanſtalt durch Benutzung unterirdiſcher Dämpfe. Diod. Sic. IV. K. 26 ff. In Kreta erbaut er das Labyrinth, in Aegypten den prachtvollſten Pylon am Heiligthume des Phthas zu Memphis. (Diod. I. S. 109. Z. 81.) Darin ſtand auch ſeine Bildſäule, die er ſich mit eigenen Händen gemacht. (Diod. I. K. 97. S. 109.) Es iſt leicht wahrzunehmen, daß ſich hier der Sitz des Mythus aufthut, und daß mit dem Feuergott (Phthas) auch die Werkfertigkeit aus den ägyptiſchen Heiligthümern in Grie || chenland angekommen, und dort nach Bedarf und Gelegenheit in ſehr verſchiedener Geſtalt aufgetreten iſt. Wir werden beyde in Athen wieder finden, wo, wie ſich zeigen wird, jener Phthas als Hephäſtos ganz eigentlich mit Frau und Kind (Athene-Polias und Apollo-Patroos) eingezogen iſt, und wo die Sage dem Dädalos die Gründung der älteſten Kunſtinnung der Dädaliden beylegt, deren Zöglinge und Einfluß bis 100 Jahre vor Phidias herabreichen.

[13]) Vergl. Pauſan. I. K. 27. S. 63. — IX. K. 12. S. 734. — IX. K. 16. S. 742. —

Werke geweſen, aus welchen und durch welche die Kunſt zunächſt ſich zu entwickeln ſtrebt. Die Pelasger ſchieden die Götter weder nach Namen noch Perſönlichkeit, und ihr Symbol war ein roher Stein. [14]) Als aber die fremden Pflanzer kamen, Heiligthümer erbauten und Städte gründeten, da erſchienen in ihrem Gefolge

(6.)

[14]) Daß die pelasgiſchen Götter urſprünglich ohne Namen, folglich ohne Perſönlichkeit geweſen, hörte Herodot II. K. 52. am Anf. zu Dodona. Die Nachricht der Dodonäer bekommt dadurch Beſtätigung, daß die zwölf dii consentes und complices, welche die Pelasger nach Italien brachten, eben ſo beſchaffen waren. — Daß nun dem gemäß in den älteſten Zeiten die Bewohner von Griechenland rohe Steine verehrten, ſagt im Allgemeinen Pauſ. VII. K. 22. S. 579 u. f. *τὰ δε ἔτι παλαιότερα καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησι τιμὰς θεῶν ἀντὶ ἀγαλμάτων εἶχον ἀργοὶ λίθοι;* daſſelbe Clemens Alex. Protrept. K. 4. S. 40. Z. 20. Pott, von Balken und andern Hölzern, nach Erwähnung der Scythen, Araber und Perſer: *καὶ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων, οἱ ἔτι παλαιότεροι, ξύλα* (lies *ἀνθρώπων οἱ ἔτι παλαιότεροι ξ.*) *ἱδρύοντο περιφανῆ καὶ κίονας ἵστων, ἃ δὴ καὶ ξόανα προσηγορεύετο διὰ τὸ ἀπάξεσθαι τῆς ὕλης.* Lies *ἀποξέσθαι ἐκ τῆς ὕλης.* Vergleich Heſych. v. *ξόανα - κυρίως τὰ ἐκ ξύλων ἐξεσμένα, ἢ λίθων,* dann Clem. Alex. Stromat. B. I. K. 24. S. 418 u. 419, woſelbſt zwey höchſt merkwürdige Anführungen aus der Phoronis und Europia, zweyen der älteſten griechiſchen Epopöen, eine Säule ſtatt des Götterbildes im Heiligthum der Hera zu Argos und des Apollo zu Delphi erwähnen:

Καλλιθόη κλειδοῦχος Ὀλυμπιάδος βασιλείης
Ἥρης Ἀργείης, ἣ στέμμασι καὶ θυσάνοισι
Πρώτη ἐκόσμησεν περὶ (l. *πέρι*) *κίονα μακρὸν ἀνάσσης.*

Ὄφρα θεῷ δεκάτην ἀκροθίνιά τε κρεμάσειμεν
Σταθμῶν ἐκ ζαθέων καὶ κίονος ὑψηλοῖο.

Erſchienen nun ſtatt jener Steine und Balken in ſpäteren Zeiten volle Bildſäulen, ſo würde ſich annehmen laſſen, daß ſie aus ihnen ſich allmählig hervorgebildet, im Fall erſtlich das Land ohne fremden Einfluß geblieben, und ſodann ein Verwandeln jener alten Götterſymbole, ein allmähliges Umbilden derſelben erweislich, oder auch nur mit den Begriffen des älteſten Cultus vereinbar wäre. Nun kommt aber ſtatt dem Allem der Zug von Pflanzern aus einem kunſtübenden Lande; ſie bringen neuen Cultus, und die Sage knüpft Götterbilder an ihren Eintritt. Noch mehr: Beyde Völker erkennen die nahe Verwandtſchaft ihrer urſprünglichen Kunſt, das, von dem ſie kommt, und das andere, zu dem ſie kommt. (Vergl. unten Anmerk. 27.) Es verliert alſo jene Herleitung der Bildſäulen aus den Säulen dadurch ihre geſchichtliche Grundlage.

Digitized by Google

mit den Opfern und der Götterſage auch die Bilder der Unſterblichen, zugleich die Einſicht und Fertigkeit, ſie von Neuem zu bilden und zu vervielfältigen. Es entweichen alſo die Anfänge der plaſtiſchen Kunſt, in ſofern ſie in Götterbildern ſich verſucht, dem griechiſchen Boden. Sie war früher als bey den Griechen

(7.)

Dann müßte ein ſolches Fortbilden ſich beſonders an den Bildſäulen haben wahrnehmen laſſen, die aus alten Zeiten in den Heiligthümern aufbewahrt wurden. Pauſanias z. B. ſah im Heräum zu Argos drey Bilder der Göttinn aus verſchiedenen Zeitaltern; aber nirgends iſt eine Spur von allmähliger Entwickelung ſichtbar, ſondern überall, wo die Klötze oder Steine verſchwinden, treten ſogleich volle Bilder an ihre Stelle. Das älteſte Bild im Heräum beſchreibt Pauſ. II. K. 17. S. 148. Es war aus Holz, von wildem Birnbaum (*ἀχράς*), ſitzend, alſo wie das Palladium in Troja. Die Sage legte es dem Peiraſus, dem Sohne des Argos bey, den Heyne Artium Tempp. S. 341 a) in das 17. Jahrhundert vor Chr. hinaufrückt. Vergl. Euseb. Praep. Evang. III. K. 8. B. aus Plutarch: *λέγεται δὲ Πείρας ὁ πρῶτος* (lies *Πείρασος*, ſtatt *πείρας ὁ*) *Ἀργολίδος Ἥρας ἱερὸν εἱσάμενος — ἐκ τῶν περὶ Τίρυνθα δένδρων ὄγχνην τεμὼν εὐκτέανον Ἥρας ἄγαλμα μορφῶσαι.* — Statt *εὐκτέανον* iſt zu leſen *εὐκέατον* nach Odyſſee 5, 60. *κέδρου τ' εὐκεάτοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὀδώδει.* Der ganze Ausdruck der Stelle zeigt, daß ſie aus einem Dichter geſchöpft iſt. — Damit ſtimmt überein Clemens Alex. Protr. K. IV. S. 41. *Δημήτριος γὰρ ἐν δευτέρῳ τῶν Ἀργολικῶν τοῦ ἐν Τίρυνθι τῆς Ἥρας ξοάνου καὶ τὴν ὕλην ὄγχνην καὶ τὸν ποιητὴν Ἄργον* (lies *Πείρασον τὸν Ἄργου*) *ἀναγράφει*; denn nach Pauſ. a. a. O. und IX. K. 46. S. 694. war das Bild urſprünglich zu Tiryns aufgeſtellt, und wurde erſt nach Zerſtörung der Stadt entführt und im Heräum zu Argos aufgeſtellt. Alſo nicht dieſes kam an die Stelle der heiligen Säule, ſondern das andere, welches er auch als alt bezeichnet: *παρὰ δὲ αὐτόν ἐστιν ἐπὶ κίονος ἄγαλμα Ἥρας ἀρχαῖον. τὸ δὲ ἀρχαιότατον κ. τ. λ.* B. II. K. 17. S. 148. Z. 18 vom E. — Er ſagt nicht, wem es beygelegt wurde; doch Athenagoras (in Legat. pro Christian. S. 293. *β*) bemerkt, daß Smilis (nach Pauſ. VII. K. 4. S. 53. Zeitgenoſſe des Dädalus) die Hera in Argos gemacht, was denn auf das zweyte Bild gehen wird. Man ſieht alſo, daß hier nur ein Vertauſchen des Balkens mit dem Bilde ſtattgefunden. — Daſſelbe geſchah auch in dem Heräum der Samier, deren älteſtes Idol ein Brett (*σανίς*) war, Clemens Alex. Protr. K. IV. S. 41. Z. 27, bis derſelbe Smilis ihnen eine Hera ausarbeitete. Pauſ. VII. K. 4. S. 532. Clemens a. a. O. S. 41. Z. 13. *τὸ δὲ ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ξόανον Σμίλῃ τῷ Εὐκλείδου πεποιῆσθαι Ὀλύμπιχος ἐν Σαμιακοῖς ἱστορεῖ.* Bentley zu Kallim. Fragmenten S. 478. Ern. erwähnt die Stelle ohne Argwohn.

Digitized by Google

in der Fremde geboren und gepflegt worden, und wurde durch Anſiedler in Griechenland eingeführt. —

Soll nun das Volk beſtimmt werden, welches in ſo ferner von der Sage verhüllter Zeit vor anderen als Ueberlieferer der hier nöthigen Kunſtfertigkeit genannt werden muß, ſo könnte die

(7. 8.)

Doch ſchon Junius in Catal. Artif. S. 86. unter Euclides Alter und S. 200. unter Smilis merkt ſie als verdorben an. Heyne Artt. Tempp. S. 344. Anmerk. g) ändert *σμίλῃ τῇ* in *Σμίλιδι*, doch verlangt die Sprache noch den Artikel *Σμίλι τῷ Εὐκλείδου*. — Gleicher Weiſe iſt der Name entſtellt in dem Bruchſtück des Kallimachos bey Euseb. Praep. Evang. III. K. 8. B. *Ἥρας δὲ καὶ Σάμιοι ξύλινον εἶχον εἶδος ὥς φησι Καλλίμαχος . οὔπω σκέλμιον ἔργον εἰς ξόανον, ἀλλ᾽ ἐπὶ τεθμὸν δὴ νεόγλυφον ὥναξ θεᾶς ἦσθα σανίς . ὧδε γὰρ καθιδρύοντο θεοὺς τότε καὶ γὰρ Ἀθήνης ἐν Λίνδῳ Δαναὸν λεῖον ἔθηκεν ἕδος*, welche ſehr beſchädigte Stelle ſo zu ſchreiben ſcheint ||

Οὔπω Σμίλιος ἔργον εὔξοον, ἀλλ᾽ ἐπὶ τεθμῷ
Δηναιῷ γλυφάνων, ὦ θεὰ, ἦσθα σανίς.
Ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε· καὶ γὰρ Ἀθήνης
Ἐν Λίνδῳ Δαναὸς λᾶαν ἔθηκε βρέτας.

Σμίλιος mit Weſſeling Probab. K. 34. *εὔξοον* nach Bentley. Er las a. a. O. das erſte Diſtichon:

Οὔπω Σκέλμιος ἔργον εὔξοον, ἀλλ᾽ ἐπὶ τεθμοῦ
Δηναίου γλυφάνῳ ἄξοος ἦσθα σανίς.

Δαναὸς mit Einer Handſchrift und allen Auslegern *λᾶαν* mit Toup zum Longin S. 365. (1816). Neulich iſt Herr Julius Sillig, der endlich den Wunſch der Archäologen nach einem genauern und vollſtändigern Catalogus Artificum befriediget hat, unter dem Namen dieſes Künſtlers im zweyten Verſe wieder auf das Bentley'ſche *ἄξοος* zurückgekommen. Warum ſollen wir aber dem Bentley glauben, daß das Brett nicht einmal geglättet, ſondern ein rauhes, ungeſchabtes geweſen ſey, und iſt ſo was in ſolchem Falle auch nur denkbar? Derſelbe ſchützt im letzten Verſe *λεῖον ἔθηκεν ἕδος*, obwohl er einſieht, daß es gegen den Nerus verſtoße: quia ex fragmento intelligere nequimus, quid dicere voluerit Callimachus, S. 122. Dann wäre es überhaupt mit allem Verſuch einer Verbeſſerung ſchlimm beſtellt, wenn wir aus dem Bruchſtücke nicht abnehmen könnten, was der Dichter gewollt habe; indeß iſt doch aus dem Anfange deſſelben in Verbindung mit den Worten des Clemens vor aller Verbeſſerung offenbar, daß vom Bild der ſamiſchen Hera und von der Zeit die Rede iſt, wo es noch nicht *(οὔπω)* ein Schnitzbild *(ξόανον)* geweſen, ſondern ein Brett *(ἀλλὰ … σανίς)*, und daß zur Erläuterung davon der allgemeine Satz eingeführt wird: „denn alſo ſtellte man ehedem die Götter auf": *ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε*, d. h. denn

Unterſuchung leicht unſtät werden, wenn man erwägt, daß Griechenland in ſeiner früheſten Entwickelung dem mannigfaltigen Einfluß aller Völker, die es und ſeine Meere umwohnten, als das jüngſte von allen offen lag, daß Thracier, Karier, Lykier, Phönikier, Aegyptier und libyſche Völker dem bildſamen

(8.)

damals weihte man den Göttern noch keine Bilder; und wird nun, wie ebenfalls vor aller Conjectur ſicher iſt, für dieſen Satz im Folgenden ein Beweis aus einem Beyſpiele eingeführt (καὶ γὰρ), ſo iſt ja doch wohl offenbar, daß dieſer nicht enthalten haben kann: Athene in Lindos ſey ein geglättetes Sitzbild (λεῖον ἕδος) geweſen. Was in des Kallimachos Verſen als dunkel zu bezeichnen kommt, iſt keineswegs der Gedanke des Ganzen, oder der Zuſammenhang ſeiner Theile, ſondern ganz allein das Untergeordnete in der Bezeichnung, zu deſſen Aufhellung Bentley die Fackel ſeines Geiſtes erhoben hat. (1828.)

Gegen dieſes Vertauſchen der alten Idole mit Bildern, das eine ſtufenweiſe Entwickelung nach der Winckelmann'ſchen Anſicht ausſchließt, kann nicht angeführt werden, daß man an andern Werken die einzelnen Stufen nachweiſen könne. Denn entweder ſind es Gränz- und Wegepfeiler, mit einem Kopfe geſchmückt, welche durch alle Zeiten herab auf gleiche Art gebildet werden, bey den doriſchen Stämmen Pfeiler mit Bacchusköpfen, bey den joniſchen mit Hermesköpfen, oder es geſchah wegen ſymboliſcher Bedeutung, daß nur einzelne Theile entwickelt wurden, wie bey den Kanoben, den Bildern des jungen Horus, dem amykläiſchen Apollo, der Diana von Epheſus. Es wird kaum nöthig ſeyn, nun noch des vorgeblichen Anſetzens der Hände, des Phallus u. ſ. w. zu erwähnen, was wenigſtens da, wo von der griechiſchen Kunſt die Rede iſt, mehr ein Spiel der eine Vorſtellung verfolgenden Phantaſie, als eine auf ſichere Angaben und dadurch begründete Schlüſſe gebaute Herleitung zu ſeyn ſcheint. Das nur bemerken wir noch, daß, wo nicht früh genug ein Vertauſchen der Steine oder Balken mit vollen Bildern eintrat, dieſe alten Idole ſich unverbeſſerlich als Gegenſtände der Anbetung erhielten. So die dreyßig Steine zu Pharä, Pauſ. VII. K. 22. S. 579. (τούτους σέβουσι), von denen jeder den Namen eines Gottes trug; der älteſte Eros zu Theſpiä, ein wüſter Stein (ἀργὸς λίθος), ja die Huldgöttinnen zu Orchomenos, Pauſ. IX. K. 38. S. 776. (τὰς μὲν δὴ πέτρας σέβουσι μάλιστα), Felſenſtücke, die dem Eteokles vom Himmel gefallen waren, von den Orchomeniern am meiſten verehrt, und die paphiſche Aphrodite, pyramidenähnlich nach Maxim. Tyrius Diſſert. 8. §. 8. S. 87. Vergl. Tacitus Hiſtor. II. K. 3. a. E., der ſie mit einer Meta vergleicht, noch auf den Münzen von Kypros zu ſehen, Millin Galerie Mythologique Tome I. Pl. XLIII., die Dioskuren zu Sparta, zwey Balken

Stoffe ein Gepräge gaben, deſſen Spuren noch ſpät bemerkt wurden, daß endlich in der Vielſeitigkeit der Eindrücke, die Griechenland in Sitten, Religion, Wiſſenſchaft und Kunſt erhielt, eben ſo ſehr wie in der Vielgeſtaltigkeit ſeiner Stämme, der Grund ſeiner vielſeitigen Entwickelung zu ſuchen iſt. Indeß wirft man

(8. 9.)

durch ein Querholz verbunden, Plutarch de Fratr. Am. Opp. T. II. S. 478. A. Artemis als Säule, und Zeus als Pyramide zu Sikyon Pauſ. II. K. 9. S. 132. a. E., und ein Steinhaufen als Zeus Kaſios bey den Seleukiern in Pieria, noch auf ihren Münzen, Millin a. a. O. Pl. X. n. 40*, das Alles aber noch bey den ſpäteſten in gleicher Verehrung beſtehend. — Solche Thatſachen zeigen, daß jene alten Götterſymbole am allerwenigſten dem Bildungstriebe des Volkes Raum gaben, und ihrerſeits der Kunſt eher einen unüberſteiglichen Damm entgegenſtellten, weil die Ehrfurcht und Heiligkeit, || von denen ſie umgeben waren, jeden Verſuch der Aenderung als Frevel mußten erſcheinen laſſen.

Da nun auf der einen Seite ein feſtes Beharren bey dergleichen ungebildeten Maſſen, wo ſie göttlicher Verehrung theilhaftig wurden, und folglich die Unmöglichkeit, aus ihnen etwas zu machen, auf der andern aber ein völliges Vertauſchen derſelben mit ſchon vollſtändigen Bildern ſich nachweiſen läßt, auch in der Mitte kein Bildungsgrad aus jenen auf dieſe verbindend herüberleitet, ſo iſt die Unhaltbarkeit der Entwickelungslehre für griechiſche Kunſt wohl hinlänglich dargethan, und jene Bildſäulen, durch welche die Steine erſetzt wurden, müſſen auf anderm Wege und durch andern Einfluß, als aus den formloſen Idolen und durch das Beſtreben, ſie allmählig zu vermenſchlichen, ſeyn gewonnen worden. — Es ſtehen aber diejenigen, welche die Kunſt alſo in Griechenland aufkeimen und ohne fremden Einfluß erwachſen laſſen, vollkommen auf derſelben Linie mit denen, die das Gleiche mit der griechiſchen Mythologie und Religion thun. Statt dem großen Strome von Begriffen und geheiligten Meynungen zu folgen, der aus der Dunkelheit des alten Morgenlandes, beſonders aus Aegypten hervorbricht, und auf allen Seiten nach Griechenland ſich ergießt, ſtatt durch Beobachtung und Vergleichung die Beſchaffenheit deſſen, was er hereinführt, mit dem, was er findet, die Miſchung und Verwandlung von beyden wahrzunehmen und dadurch in das Weſen, den Zuſammenhang und die urſprüngliche Geſtalt des Neugebildeten einzudringen, ſperren ſie das jedem Einfluß offen liegende Land, ſchneiden den Verkehr mit Phönikien, Aegypten, der noch im Homer offen genug iſt, ſo gut wie gänzlich ab, und nachdem das Geheg in gehöriger Form eingezäunt iſt, wird ein Mythus nach dem andern aus allerley Triebkräften, als da ſind: ſittliche Vorſtellungen, pſychologiſche, theologiſche, kosmogoniſche und kosmologiſche, dann aus Naturerſcheinungen, endlich aus „eigentlichen“ Begebenheiten hervorgebracht und gezeitiget. So wie dieſe Weiſe

Digitized by Google

mit Uebergehung alles Uebrigen einen Blick auf die Kunſt jener vorgriechiſchen Völker, ſo erſcheint ſie nach den meiſten Seiten hin von Aegypten ausgegangen oder unter dem Einfluſſe dieſes Landes, [15]) und wenn nicht als die wirkliche Mutter, doch als

(9. 10.)

ihre Zeit gehabt hat, aber nicht lange und nicht mehr, ſo wird ſie, denken wir, auch in der Kunſtgeſchichte nicht beſtehen, und nach Umwerfung der Schranken, die auch hier ein mißverſtehender Eifer für die Selbſtſtändigkeit der griechiſchen Kunſt um die Anfänge derſelben errichtet hatte, wird die freye Anſicht, über das Morgenland hin erweitert, ihre Aufgaben wahrnehmen und die Löſung derſelben verſuchen können. (1816.)

[15]) Es könnte ſcheinen, daß der Vorrang in bildender Hinſicht den Aegyptiern neulich durch ein Buch voll kühner Verknüpfungen und Anſichten — wir meinen den Grundriß der Alterthums-Wiſſenſchaft von Kanngießer — von einer Seite beſtritten werde, die zuvor weniger den Angriffen gegen ſie ausgeſetzt war. Doch erweiſet dieſes ſcharfſinnige Werk nur die Einwanderungen in jenes Land von Norden her, ohne das Vorrücken ſüdlicher Stämme und die Gründe dafür aufzuheben. Die Sache ſteht nun ſo, daß die alte Sage der Aegyptier, das Weſen ihres Götterdienſtes auf der einen Seite nach Meroe hinab, auf der andern nach Kolchis hindeutet. Was aber die Einwirkung des Landes auf Paläſtina, Phönikien, Kreta, den Peloponnes, Attika || und Böotien belangt, oder die Rückwirkung, im Fall es von mehreren jener Gegenden früher ſelbſt empfangen hatte, ſo liegt ſie jenſeits der Homeriſchen Zeit, in welcher auch die griechiſche Welt ſchon ſelbſtſtändig erſcheint. Es können alſo keine Einwendungen gelten, die allein auf ſpätere Zeiten paſſen, als Mangel an Schiffahrt und Verſchloſſenheit des Landes, und daß keine Beyſpiele von Auswanderungen aus Aegypten gefunden würden. Bis zu der Homeriſchen Zeit aber iſt der Verkehr offen, und Theben in Griechenland wohl bekannt. (1816.) Was aber die Auswanderungen belangt, ſo beruhen ſie auf ſehr achtbarer Gewähr. Die Ausſtoßung der zwölf Hirtenſtämme des Volkes Iſrael iſt als hiſtoriſche Thatſache vollkommen ſichergeſtellt, und die Kataſtrophe des ägyptiſchen Heeres, das nach den Moſaiſchen Urkunden im rothen Meere ſeinen Untergang fand, zeigt, daß ſie nicht ohne blutigen Kampf erfolgte. Die ägyptiſche Sage darüber haben Joſephus gegen Apion I. B. 3. Anf. und Euſebius ſowohl Praep. Evang. I. 31, als in den nun vollſtändig bekannten Chroniken B. I. S. 107. der armeniſchen Ausgabe aus Manetho ganz aufbewahrt. Die Kämpfe, welche dort zwiſchen den Hykſos oder Hirtenvölkern, die mit vier und zwanzig Myriaden bewaffneter Männer abzogen und zuletzt Hieroſolyma erbauten, und zwiſchen den ägyptiſchen Herrſchern vorfielen, ſind offenbar der Gegenſtand jenes Bildwerkes auf ägyptiſchen Paläſten, welches nun durch das franzöſiſche große Werk über Aegypten bekannt genug iſt, und die Nachrichten des Manetho, die auch aus Urkunden der Tempel gezogen waren,

Digitized by Google

die älteſte und wirkſamſte Pflegerinn der altgriechiſchen Kunſt, wird die ägyptiſche zu nennen ſeyn. — Aus Aegypten erhielt

(10.)

ſelbſt bis in das Einzelne der Begebenheiten widerſpiegelt. Die große Beſtätigung, welche die Meldungen des Manetho, rückſichtlich ihrer hiſtoriſchen Grundlage durch die neueſten Unterſuchungen der ägyptiſchen Plaſtik und Hieroglyphik, beſonders von Seiten franzöſiſcher Gelehrten gefunden haben, überhebt uns der Nothwendigkeit, hier denjenigen zu begegnen, die ehedem Alles, was von ihm kam, als Trug und Fabel weit von ſich warfen. (1828.)

Dazu kommt, was angeblich von Hekatäos aus Milet, dem Zeitgenoſſen des Xerxes und Vorgänger des Herodotus, über jene Auswanderungen Diodorus Siculus in ſeine Bibliothek aufgenommen und daraus Photius im Myrjobiblon, Eod. 244, erhalten hat, daß wegen öffentlichen Unglücks die Aegyptier ſich entſchloſſen, die vielen Fremdlinge, welche aus verſchiedenen Ländern bey ihnen gewohnt und im Heiligthume ſo wie bey den Opfern abweichender Weiſe gefolgt, aus dem Lande zu vertreiben, was auch geſchah. Die große Maſſe der Vertriebenen ſey nach Judäa gezogen, aber die am meiſten angeſehen und unternehmend geweſen, haben ſich vereiniget und ſeyen, wie Einige ſagen, nach Griechenland und in andere Gegenden durchgebrochen unter vorzüglichen Führern, von denen D a n a o s und K a d m o s als die ausgezeichnetſten genannt werden. Daß in der Gewährſchaft des Diodorus, welche Photius wörtlich anführt, *περὶ μὲν τῶν Ἰουδαίων Ἐκαταῖος ὁ Μιλήσιος ταῦτα ἱστόρηκεν,* ein Fehler, und ein jüngerer H e k a t ä u s zu verſtehen ſey, iſt nach Weſſeling von Vielen angenommen worden. Vergl. Creuzer Historicorum Graec. Antiquit. Fragm. p. 35. seqq. Die Meldung verliert dadurch an Alterthum, nicht an innerm Zuſammenhange mit den wichtigen Urkunden des Manetho. Es erklärt ſich aber aus dieſem Allem, wie Kenntniß und Uebung ägyptiſcher Lehre und Fertigkeiten auch dahin gedrungen, wo nicht unmittelbar Aegyptier eingewandert, wie Kadmus ein Phönikier ſeyn und doch aus Aegypten kommen konnte, ſo daß Herodot durch ihn den Melampus im ägyptiſchen Bacchusdienſt unterweiſen läßt. B. II. K. 49. Wie ſehr aber die aus Aegypten wandernden Fremdlinge, ungeachtet der oben bemerkten Verſchiedenheit des Kultus, an ägyptiſchen Gebräuchen hingen, zeigt das Beyſpiel der Iſraeliten, deren ganzer Cultus das äußere Gepräge des ägyptiſchen, ſelbſt bis in das Einzelne der Geräthe, der Ceremonien und Feſte trägt, und die nur mit Mühe vom Dienſt des Kalbes (Apis) konnten abgebracht werden, um mit den Weiſen, an welche ſie gewohnt waren, die Verehrung des unſichtbaren Gottes, des Jehova, zu verbinden. — Endlich braucht es, wo ein Volk in ſo hoher Verehrung ſteht, wie die Aegyptier in Griechenland, nicht überall Einwanderungen von ihm, wo ſein Kultus und ſeine Kunſt zum Vorſchein kommen. Es geht ein geheimer Zug der Griechen nach den Aegyptiern, ein Verlangen nach dem Wunderlande die ganze griechiſche Zeit unverkennbar hindurch. (1816.) — Zwar

Digitized by Google

Athen den Dienſt der Neitha-Athene, nebſt den Bildern, Sym-

(10.)

iſt in den neueſten Zeiten dieſer Zuſammenhang anderer Länder mit Aegypten wieder beſtritten, und beſonders durch eine Schule, die mehr denn andere hiſtoriſch-kritiſch zu verfahren meint, namentlich der Zuſammenhang zwiſchen Aegypten und Griechenland ganz abgeläugnet worden. Ihre Hiſtorie opfert den Plato, den Herodotus und was ſonſt bey andern als achtbare Ueberlieferung erſcheint, ihrer eigenen Hypotheſis auf, und braucht ihre Kritik, den Alten abzuſtreiten, was ſie gedacht und geſagt haben; doch ihnen zu begegnen iſt nicht dieſes Ortes. Hier noch dieſe Erwägung: der Zuſammenhang zwiſchen Judäa und Aegypten, auch in Allem, was die Form des Cultus betrifft, iſt hiſtoriſch vollkommen unabweisbar, und daß die Phönikier ein hebräiſcher Stamm geweſen, zeiget überzeuglicher, wie irgend eine äußere Beglaubigung, die nun außer Zweifel geſetzte Thatſache, daß ihre, in puniſchen Denkmälern erhaltene Sprache die hebräiſche iſt. Dadurch aber bekommt die Ueberlieferung, daß Kadmus, der hier als Stellvertreter ihres Volkes erſcheint, ſich zur See geflüchtet, hiſtoriſchen Grund. Die an der Küſte des Meeres ſitzenden und Handel treibenden Stämme wanderten zur See nach Phönikien aus, während die anderen Stämme deſſelben Volkes, die Hirten, den Weg zu Lande ſuchten und ſich neben jenen Seefahrern niederließen. Kadmus aber und Danaus, Danaus in Argos und Aegyptus in Argos und Sparta ſtehen in derſelben Verſchlingnng der mythiſch-hiſtoriſchen Sage. Selbſt das iſt nicht zu überſehen, daß Jonathan, der Makkabäer, Makkab. I. 12. an die von S p a r t a als an Brüder ſchreibt, die *ἀδελφότης* und *φιλία* erneut, und verſichert, daß ihrer als Brüder bey den Feſten und Opfern immer ſey gedacht worden; *ἡμεῖς οὖν ἐν παντὶ καιρῷ ἀδιαλείπτως ἔν τε ταῖς ἑορταῖς καὶ ταῖς λοιπαῖς καθηκούσαις ἡμέραις μιμνησκόμεθα ὑμῶν, ἐφ' ὧν προσφέρομεν θυσιῶν καὶ ἐν ταῖς προσευχαῖς, ὡς δέον ἐστὶ καὶ πρέπον μνημονεύειν ἀδελφῶν.* V. 10. 11. Der König von Sparta, Areus, antwortet hierauf dem Hohenprieſter V. 21: *εὑρέθη ἐν γραφῇ περί τε τῶν Σπαρτιατῶν καὶ Ἰουδαίων, ὅτι εἰσὶν ἀδελφοὶ καὶ ὅτι εἰσὶν ἐκ γένους Ἀβραάμ* u. ſ. Man mag hiervon der unſtäten Sage einen Theil zuweiſen, welchen man will, doch geht daraus hervor, daß von Seiten des urſprünglich zuſammengehörigen hebräiſchen Stammvolkes in Phönikien und Paläſtina die Kunde eines Zuſammenhangs zwiſchen ihm und den peloponneſiſchen Ahn- und Stammheroen in jenen hiſtoriſchen Nachrichten noch dunkel ſchimmert. Der Zuſammenhang der aſiatiſch-europäiſchen Küſtenvölker mit Aegypten gleicht einer Kette, in der ſich mehrere Glieder mit ziemlicher Beſtimmtheit unterſcheiden laſſen, in dieſem Zuſammenhange aber hat jede Nachweiſung urſprünglich gleicher oder analoger Vorſtellungen, Einrichtungen und Fertigkeiten einen hiſtoriſchen Halt. Daß aber nach Ausſtoßung der hebräiſch-phönikiſchen und paläſtiniſchen Kauffahrer und Hirten der Verkehr zwiſchen den Inſeln und Griechenland, und zwiſchen Aegypten wenigſtens nicht dauernd unterbrochen ward,

Digitized by Google

bolen und Gebräuchen deſſelben. [16]) Noch auf den alten Münzen

(10. 11.)

zeigt die beſtimmte Meldung vom ägyptiſchen Könige, von der Hauptſtadt des Landes, der Macht deſſelben im Homeriſchen Geſange, und die ganze Reihe von Sagen, welche Paris, Helena und Menelaos mit ihm in Zuſammenhang bringt. Wenn demnach von Pſammetichus geſagt wird, er habe Aegypten den Griechen geöffnet, unter ihm zuerſt haben dort Fremdlinge mit anderer Sprache ihren Wohnſitz aufgeſchlagen (Herod. II. 154. *πρῶτοι γὰρ οὗτοι ἐν Αἰγύπτῳ ἀλλόγλωσσοι κατοικίσθησαν*), ſo iſt aus dem Vorhergehenden offenbar, daß jene Sperrung nicht die älteſten Zeiten berührt, und erſt nach Ausbildung der homeriſchen Sage eingetreten war, ſo wie ohnehin durch Anſiedelung der Griechen zur Zeit des Pſammetichus die eben ſo ſichere frühere Anſiedelung der andersredenden (*ἀλλόγλωσσοι*) hebräiſchen Stämme in früherer Zeit nicht ausgeſchloſſen iſt. Diejenigen, welche gegen Verkehr zwiſchen Griechen und Aegyptiern in Zeiträumen, von denen hier allein die Rede iſt, nicht davon abſtehen, den Pſammetichus und die ſpäte Oeffnung Aegyptens in das Feld zu führen, ſollten doch endlich einmal aufhören, da zu fechten, wo keine Feinde ſind, und hierauf zu verkünden, daß der Gegner durch gute Hülfsvölker ſey geſchlagen worden. (1828.)

[16]) Die älteſte Nachricht über Neitha iſt bey Plato im Timäus Opp. T. III. S. 21. E. auf Ausſage der Saïten gegründet. Sie heißt dort *Νηΐθ*, bey Heſychius *Νηΐθη*. Proclus in Timaeum S. 30. Z. 21. hat *Νηϊθὰς* im Platoniſchen Texte. — Von den verſchiedenen Zweigen des Mythus, der Tritogenia, der Onga, der Alalkomeneis ſ. Creuzer Symbolik, B. 2. S. 599. — Als Neitha iſt ſie Entſcheiderinn, alſo *Νίκη*. (Vergl. Jablonskii voces aegypt. Opuscul. T. I. S. 161.) Als *Ἀθηνᾶ-Νίκη* hatte ſie ihr Heiligthum zu Megara. Pauſ. I. S. 101. a. E. In Athen wurde der Begriff getrennt, Phidias gab ſeinem koloſſalen Pallasbilde die *Νίκη* auf die Hand, wodurch ſie *Ἀθηνᾶ νικηφόρος* wurde. Auch in Aegypten war der Begriff, denn *Νίτωκρις* || wird von Eratoſthenes bey Euſeb. Chronic. S. 21. Scal. (Vergl. Joblonski Remphan. §. XV. in Opusc. T. II. S. 59.) durch *Ἀθηνᾶ νικηφόρος* überſetzt. Als Neitha war ſie ewige Feuerkraft und göttliche Weisheit (Creuzer a. a. O. S. 400.), als Athene die Göttinn dunkelflammenden Blicks, aus dem Haupte des weiſeſten Vaters geboren, und ſelbſt die weiſeſte der Göttinnen. Als Neitha hatte ſie die Sonne geboren: bey Proclus in Timaeum S. 30. Z. 16. ſagt ſie am Ende der ſaïtiſchen Inſchrift: *ὃν ἐγὼ καρπὸν ἔτεκον Ἥλιος ἐγένετο.* Helios aber iſt Sohn des Phthas-Hephäſtos und in der Geheimlehre der Griechen iſt er Apollo. (Creuzer a. a. O. S. 146. — Hug über den Mythus der alten Welt, S. 54. ff.) Dieſen Helios-Apollo aber, des Phthas-Hephäſtos und der Neitha-Athene Sohn, treffen wir in Griechenland als den älteſten der fünf Götter dieſes Namens bey Ariſtoteles in Clemens Protrept. S. 24. Z. 16, ja ſelbſt als älteſten Schutzgott der Burg von Athen, Cic. Nat. deor. III. 22: Primus (Vulcanus) coelo natus, ex quo et Minerva Apol-

Attika's ſind die Züge der Neitha, aus ägyptiſchen Werken wohl

(11. 12.)

linem eum, cujus in tutela Athenas antiqui historici esse voluerunt, und K. 23. zu Anf. custos Athenarum, alſo wohl der Ἀπόλλων πατρῷος, deſſen Heiligthum und ſpätere Bildſäule Pauſ. I. K. 3. S. 9. anführt. Ferner iſt die große Verehrung bekannt, die Hephäſtos zu Athen genoß. Er war einer von den vier Hauptgöttern, den Vorſtehern der vier alten Stämme Διὰς, Ἀθηναιὰς, Ἡφαιστιὰς, Ποσειδονιὰς. Die Fackeltragung war bey ſeinem Feſt, wie in Sais, ſo zu Athen. Endlich deutete die Vereinigung ſeiner und der Pallas Bildſäule in demſelben Heiligthume (Pauſ. I. K. 14. S. 36.) auf ſein urſprüngliches Verhältniß zu dieſer Göttinn, das auch in der Erzeugung des Erechtheus (Erichthonius) deutlich angedeutet wird. Man ſieht alſo, daß die ganze Götterfamilie, Vater, Mutter und Sohn aus Sais nach Athen war verpflanzt worden, um dort die Grundlage des Götterdienſtes und, was damit nothwendig zuſammenhing, der Volksverfaſſung zu bilden. Es wird alſo in dieſem Kreiſ. fremder Götter und ihres Einfluſſes ſeyn, wo ſich die älteſte Werkſtätte der griechiſchen Kunſt, die altattiſche (τὸ παλαιὸν ἀττικὸν, τὸ παλαιότατον) eröffnet, nachdem durch die Ankömmlinge und das aus ihnen entſprungene Geſchlecht der Erechthiden mit den Göttern und ihrem Dienſte auch Behandlung der Stoffe, beſonders der Metalle gelehrt werden. Bedeutſam genug tritt in der Sage „durch die Kunſt des Hephäſtos" (Pindar. Olymp. VII. 65. Ἡφαίστου τέχναισι), der hier einwanderte, die Pallas in voller Rüſtung an das Licht des Tages hervor; beſtimmter noch iſt die Erſcheinung des attiſchen Dädalos und der andern Kunſtmänner, deren Hervorgehen gerade aus dieſer Umgebung ſofort erklärbar wird.

Uebrigens iſt zum Behuf des Folgenden noch zu bemerken, daß der Zug von Pflanzern, welcher ſich hinter dem Namen des Kekrops verbirgt, wie der des Seſoſtris, Anfangs an Kleinaſien heraufging: in Rhodus erbaute Kekrops die Stadt dieſes Namens (Isidorus Hisp. Origg. XV. C. I.), worauf er ſich nach Thrazien wandte, wo eine Landſchaft Kekrops Namen trug (Steph. Byz. V. Κεκροπία – Ἔστι καὶ κεκροπὶς χώρα Θρᾴκης), Delphi berührte, in Böotien anhielt (Joh. Meur. de Regg. || Att. I. K. VII. a. E. Strabo IX. S. 624 A.) und durch andere Züge verſtärkt in Attika ankam, von wo aus er ſich weiter ausbreitete, z. B. nach Lakedämon, das Kekrops, wie den Tempel zu Delphi, ſoll erbaut haben (Meurſius a. a. O.). Daß auf dieſem Zuge der ſaïtiſchen Götter, wie in Attika, ſo auch anderwärts mit den Heiligthümern auch Werkſtätte der Künſte ſeyen eröffnet worden, iſt beſonders auf Rhodus zu ſehen, wo der Dienſt des Helios zurückblieb, den wir oben als den Sohn des Phthas und der Neitha fanden. Rhodus wurde die Sonneninſel, die Braut des Helios, der es bewirkte, daß Athene ſeinen Söhnen, den Heliaden, jegliche Kunſtfertigkeit verlieh. Pindar Olymp. VII. 50 Böckh (90 Heyne):

„Sie ſelbſt auch lehrte die Künſte der Menſchen

bekannt, treu ausgeprägt, [17]) und als die Kunſt unabhängig geworden war, ruhte noch dem erhabenen Pallasbilde des Phidias

(12. 13.)

Jenen zuſammt, die Göttinn dunkelen Blicks, und der Händ' auszeichnend Thun.
Werke gleich leibhaften, gleich fortſchreitenden trugen die Pfade.“ —

Pindar ſagt dort, daß er aus alter Ueberlieferung ſchöpfe (φαντὶ δ' ἀνθρώπων παλαιαὶ ῥήσιες v. 54. (101.), und ſo ließe ſich neben der Werkſtätte in Athen, deren Wirkſamkeit für das eigentliche Griechenland entſcheidend wurde, auch der Urſprung der zweyten, welche ſich früher ausbreitend auf den Inſeln bey Aſien, beſonders auf Chios und Samos, ſchon in alter Zeit herrliche Früchte trug, an jene merkwürdige Wanderung aus Sais anknüpfen, nach einem Zeugniß, das ſo alt und ſicher iſt, als es in ſolchen Dingen irgend kann erwartet werden.

[17]) Das Bild der Neitha (Iſis iſt ihr allgemeiner Name) findet ſich gewöhnlich auf den Kaſten der Mumien ausgeſchnitzt (Böttiger, Archäologie der Malerey, S. 54.), und das Bild der Neitha-Athene auf den älteſten Tetradrachmen von Athen (Pl. LIV. zu Mionnet description des Medailles antiques u. anderwärts), wo das lybiſch-äthiopiſche Geſicht der Aegyptierinn nicht zu verkennen. Die Sache war ſchon öfter zur Sprache gekommen, vergl. Stieglitz Verſuch einer Einrichtung antiker Münzſammlungen, S. 47. und Anmerk.; indeß wurde jene Verwandtſchaft von andern nicht anerkannt. Blumenbach (im Specimen Historiae naturalis antiquae artis operibus illustratae. Gött. 1808. S. 11. a. E.) ſcheint ſie mehr für eine Aehnlichkeit, die allen rohen Kunſtverſuchen gemein iſt, zu halten. — Nachher verglich Böttiger Tetradrachmen jener Art auf das Genaueſte mit dem Iſiskopfe auf dem Mumienkaſten in Leipzig. In Folge davon erklärt er ſich (a. a. O. Vorrede XVIII.) dahin,

„daß die Athene, *ſo wie ſie aus Achtung für die alte Urform der ägyptiſchen Neitha auf attiſchen Münzen ſtets beybehalten worden iſt*, im ganzen Schnitt des Profils die auffallendſte Aehnlichkeit mit jenen Iſisprofilen habe.“

Durch eines ſo vorurtheilsfreyen Kenners Urtheil kann die Sache als abgethan gelten. Zum Ueberfluß füge ich noch bey, daß ich daſſelbe fand bey Vergleichung der ägyptiſchen Frauenköpfe und attiſchen Tetradrachmen auf dem Pariſer Münzkabinet, beſonders aber im brittiſchen Muſeum, das die reichſte Sammlung ägyptiſcher Denkmäler beſitzt. || Dort zeigt ſich zugleich, einmal daß jenes Neitha-Geſicht das allgemeine der ägyptiſchen Göttinnen und Frauen in ausgehauenen Werken iſt, ferner daß letzteres nicht aus Mangel an Kunſtfertigkeit immer auf dieſe Weiſe iſt gebildet worden, ſondern weil es der heilige Typus war. Denn an mehreren Werken von beſonderer Schönheit und Pracht, wie am ſogenannten Sarge Alexanders des Großen, ſind die Bilder mit der größten Gewandtheit und Feinheit ausgemeißelt und geglättet, aber immer genau in derſelben Form.

Digitized by Google

eine Sphinx auf dem Helm und zu Füſſen, die Heimath der Göttinn anzudeuten. [18]) Nach Argos kam aus Aegypten Vieles in den Dienſt der Here', (Era) urſprünglich Erd || göttinn, und zwar unterirdiſche. [19]) Ihr älteſtes Bild blieb im Heräum treu=

(13.)

Die Aehnlichkeit nun, welche ſich überall zwiſchen der ägyptiſchen und attiſchen Neitha wahrnehmen läßt, iſt ſo groß, daß ſie für Gleichheit gelten kann.

18) Die Sphinx auf dem Helme erwähnt Pauſ. I. K. 24. S. 57. die zu ihren Füßen Plinius XXXVI. K. 4. S. 726. Z. 8. Periti mirantur et serpentem ac sub ipsa cuspide aeneam Sphingem. Wenn Quatremere S. 242. ſtatt cuspide casside leſen will, um die zweyte Sphinx zu vertilgen, ſo fragt ſich zuerſt, wie eine Figur auf dem unzugänglichen Helm des Koloſſes in einer Höhe von 37 fr. Fuß ein Gegenſtand der Bewunderung für die Kenner ſeyn konnte, denen ſie zu dieſem Behuf nahe ſeyn mußte; dann wie jener Prachthelm der Pallas cassis (eine Blech= oder Lederhaube) heißen könne. Doch iſt sub ipsa (etwa cripsae?) cuspide allerdings verdächtig.

19) Der Heradienſt in Argos iſt von den Ureinwohnern des Landes geſtiftet worden. Schon Phoroneus baut ihr Heiligthum (Hygin CCXXV. S. 293. Munck.), der Sohn des Inachos, hinter deſſen Namen alle Sage aufhört; auch war, wie wir ſahen, ein Balken hier Götterſymbol, was auf unvermiſchten Dienſt hinwieß. — Hera ſcheint urſprünglich Erdgöttinn zu ſeyn, die das Verborgene zu Tage fördert und ſich ſtrahlend aus dem Schooſe der Nacht erhebt. Dieſes bedeutet erſtlich der Name

HERA, ERA wie HERTHA, ERTHA

vergl. ἔρα in ἔραζε, terra, earth, erde, dann aere und here in unſern Dialekten; zweytens, wie Hug bemerkt (Mythus der alten Welt, S. 120 ff.), die in Italien rein erhaltene Lehre der Pelasger: Catull im 30 Gedicht V. 13—19:

Tu Lucina dolentibus
Juno dicta puerperis,
Tu potens Trivia et notho es
Dicta lumine Luna.

Doch blieb der Cultus nicht unvermiſcht. Ganz Argolis iſt voll von Namen und Spuren, die in das ägyptiſche Alterthum zurückweiſen, beſonders Tiryns durch Perſeus, Danae, in deren Mythus ſich ein ganzer Kreis ägyptiſcher Sagen widerſpiegelt. — Auf Miſchung deutet auch, daß das alte Idol früh mit einer Bildſäule vertauſcht, und daß nach Zerſtörung von Tiryns die Tiryntiſche Hera in das Heräum nach Argos gebracht wurde. — Nun weiß man, daß die Argiver Tiryns zerſtörten, um die Bevölkerung der Stadt nach Argos zu verpflanzen und ſich zu verſtärken. (Pauſ. II.

Digitized by Google

lich aufbewahret, und nach allen Umbildungen des Mythus und der Kunſt gab Polyklet dem koloſſalen Standbilde für jenes Heiligthum den Granatapfel in die Hand, um den Geweihten anzudeuten, daß die Göttinn auch das Amt der unterirdiſchen Iſis, der Proſerpina, verwalte. [20]) Aus derſelben Heimath kam nach Eleuſis die Demeter, [21]) nach Theben der Bacchusdienſt, [22]) nach Amyklä in Lakonien der des Horus-Apollo, deſſen ägyptiſche Bildſäule dort durch alle Zeiten als höchſtes Heiligthum verehrt wurde, [23])

(13. 14.)

K. 25. S. 169.) Pauſanias ſah auch einen Apollo, der aus derſelben Stadt war || nach Argos verſetzt worden. Man darf alſo annehmen, daß mit den Einwohnern und ihren Götterbildern auch ihr Cultus nach Argos übergetragen und mit dem daſelbſt einheimiſchen verbunden wurde. — Von welcher Art dann die Vermiſchung geweſen, deutet der Granatapfel, den die koloſſale Hera des Polyklet trug, deutlich genug.

[20]) Pauſanias (II. K. 17. S. 148.) ſagt, er wolle übergehen, was ſich auf den Granatapfel bezöge, denn die Sage ſey nicht geeignet zur Mittheilung (*ἀποῤῥητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος*). Sie wurde alſo nur den Geweihten überliefert, wie Alles, was ſich vom Volksglauben entfernte.

[21]) Da nach ſo umfaſſenden und tiefeingehenden Unterſuchungen, wie in der „Symbolik" und im „Mythus der alten Welt" vorliegen, der enge Zuſammenhang der eleuſiniſchen und ägyptiſchen Weihen und Götter als erwieſen angeſehen werden kann, ſo reicht es hin, bey dieſer Angabe und beym Bacchusdienſt auf die Gewähr jener Werke zu verweiſen.

[22]) Die Hauptſtelle darüber iſt bey Herodot B. II. K. 49, wo geſagt wird, daß Melampus das Aegyptiſche über den Dionyſos (Dienſt und Lehre) nur wenig abgeändert, und bald darauf, daß er darüber durch den Tyrier Kadmos ſey belehrt worden, oder von denen, ſo mit ihm aus Phönikien in das böotiſche Land gekommen.

[23]) Auf Einer Linie ſtehen Maneros, Memnon, Adon (Adonis) Linus, Hyakinthus: es ſind Jünglinge, früh von einem gewaltſamen Tode getroffen. Merkwürdig ſind zuerſt die Urheber ihres Todes. Hyakinthus fällt durch den Diskus des Apollo. Daß man in dem Diskus ein Symbol der Sonnenſcheibe habe (Creuzer Symb. B. 4. S. 39.), ſcheint ſo wahrſcheinlich, als daß der Anordnung des urſprünglich griechiſchen Circus und ſeinen Sinnbildern der Sonnenlauf zum Grunde liege. Wie Hyakinthus, ſo kommt auch Akriſius durch einen Diskus um, den ein anderer Lichtgott (Perſeus) auf ihn ſchleudert. (Creuzer a. a. O.) Der thrakiſche Linus wird ebenfalls vom Apollo erſchlagen, oder vom Herkules (Pauſ. IX. K. 29. S. 766.), welcher dann als Sonne zu denken iſt. (Nicomachus bey Joh. Lydus de menſibus S. 92. Vergl. Creuzer im Dio-

Digitized by Google

nach Dodona, Kreta, auf die arkadiſchen Gebirge der Dienſt des

(14. 15.)

nysus S. 141. ff.) Wie Maneros, der einzige Sohn des erſten ägyptiſchen Königes (Herodot II. K. 79.) umgekommen, wird, ſoviel ich weiß, nicht angegeben; aber den Adon erlegt das dem Herkules geweihte Thier, der Eber. Auch die Art, wie Memnon, der Sohn der Morgenröthe nach urſprünglicher Sage geſtorben, iſt unbekannt, denn ſein Tod durch Achilles iſt ſpätere Dichtung eines ihm fremden Volkes. Sodann ſtimmt, ſo weit man nachweiſen kann, überein, daß die alſo Gefallenen auf gleiche Weiſe durch Trauerfeſte gefeyert werden. — Die Adonia waren aus Phönikien über die Inſeln auch in Griechenland eingedrungen; denn ſchon Sappho ſang Adonis und Linos in demſelben Gedicht, und kamen unter den || Ptolemäern nach Aegypten in ihre alte Heimath zurück (die Adoniazuſen des Theokrit). — Trauerlieder auf Linus fangen an mit Pamphos, der den Athenäern die älteſten Hymnen gemacht. In ihnen wurde der *Οἰτόλινος* (Trauerlinos) eingeführt. (Pauſ. a. a. O.) Die Klage wird im Homer erwähnt, Il. 6, 569, wo ein Knabe den ſchönen Linos ſingt, wie bey Theokrit die Sängerinn den ſchönen Adonis, und die Ausdrücke *αἴλινον* und *αἴλινα* gehen zur Bezeichnung der Trauer in die Sprache über. — Dem Linus wieder wird vom Herodot der ägyptiſche Maneros (*Ἠμανέρων* bey Pauſ.) gleichgeſtellt; und um Memnon, „der „ſo gar jung und wie vor der Blüthe geſtorben" (Philoſtr. Vit. Appoll. VI. 4. S. 232.), wehklagen die Aethiopen und die Aſſyrer, indem ſie um ſein Heiligthum ziehen. (Oppian. Cyneget. II. 151. Vergl. Jakobs über die Gräber des Memnon in den Denkſchriften unſerer Ak. für 1809/10.) Endlich ſind auch die Hyakinthien, das Hauptfeſt der Lakedämonier, eine Trauer um den Liebling des Apollo. (Polykrates in den Laconicis bey Athenäos. IV. S. 139. B.) Doch der Betrauerte kehrt als ein Gott aus dem Reiche des Todes zurück, und das Feſt, was mit Klage begonnen, endet mit heiterer Feyer und Freude, wie bey den Adonien, ſo bey den Hyakinthien. Dieſe durchgehende Gleichheit des Mythus und der Feyer enthüllt auf das Deutlichſte den Zug eines Cultus, der von Aegypten in Maneros ausgeht, über Phönikien (Adon) und Thrakien (Linus) nach Griechenland ankommt, und da nach Amyklä in Lakonien vordringt, (Hyakinthus) ſeine Feyer nach Art dieſer Züge überall ſtiftend, und an örtliche Sage knüpfend, vollkommen gleich dem Zuge des Memnon durch die Morgenländer, durch deſſen Darlegung und Erklärung Jakobs in der genannten Abhandlung ein ausgezeichnetes Beyſpiel aufgeſtellt hat, wie geſchichtlich-mythiſche Probleme dieſer Art zu faſſen und zu löſen ſind. Uebrigens werden wir wohl kaum irren, wenn wir den Zug jener Todten- und Auferſtehungsgeſchichte von Aegypten bis Lakonien dem Zuge des Kekrops anſchließen, den wir zuvor in dieſer Richtung verfolgt haben, zumal da der älteſte Dichter aus Athen, der Stadt des Kekrops, jenen Zeiten der nächſte, die Klage um den Linus eingeführt hat. Dadurch iſt nun der

amy-

des Zeus, [24]) nach Erythrä als ein Kahngott der ägyptiſche Hercules, [25]) nach Lemnos der Phthas oder Hephä=

(15.)

amykläiſche Apollo, ſammt ſeinem Abbild auf dem Thornar in Lakonien (Pauſ. III. K. 19. S. 257.) mit Aegypten in Verbindung gebracht, da die Hyakinthien mit ſeinem Dienſt auf das Genaueſte verbunden ſind. Bogen und Lanze, die er trägt (Pauſ. III. K. 19. S. 257.) werden ihm ſofort als Horus, als Sonne, zukommen, und die cylinderähnliche Maſſe, welche den ganzen Körper umſchloß, wird, wie oben angedeutet wurde, nicht nach der beliebten Weiſe der Kunſthiſtorie „auf die erſten Stufen der ſich aus Klötzen und Säulen entwickelnden Kunſt“ deuten, ſondern es iſt die bekannte ſymboliſche Hülle, von welcher Horus umwunden iſt. Daß die Füße an dem amykläiſchen Horus=Apollo unten aus der Umwickelung hervorſahen, vollendet die Aehnlichkeit mit den ägyptiſchen Bildern, und gibt der Deutung ein neues Gewicht.

[24]) Daß das Orakel und ſomit der ganze Dienſt des dodonäiſchen Zeus aus Theben in Aegypten ſtamme, bezeuget Herodot nach übereinſtimmender Ausſage der Prieſterinnen zu Dodona und der Prieſter zu Theben (II. K. 54. 55.) ſo wie auch nach der inneren Verwandtſchaft beyder Anſtalten (dſ. K. 58. *ἡ δὲ μαντηΐη ἥ τε ἐν Θήβῃσι τῇσι Αἰγυπτίῃσι καὶ ἐν Δωδώνῃ παραπλήσιαι ἄλλῃσι τυγχάνουσι ἐοῦσαι).* Nun iſt aber das dodonäiſche Heiligthum das äußerſte auf einer Linie, die von Theben in Aegypten anfängt, ſich gleich da ſpaltet, und auf der einen Seite nach Libyen eindringt (eine der beyden Prieſterinnen kam dahin, Herod. a. a. O. K. 54.) auf der anderen Seite nach Griechenland gelangt. — Hier trifft er in ſeiner Richtung gen Dodona auf Kreta, wo das Labyrinth von einem ſtierhauptigen Weſen beſeſſen, die Kuh (Paſiphae), welche es gebiert, der ägyptiſche Kunſtmann nebſt vielen anderen Andeutungen (Creuzer, Symb. IV. S. 15. ff.) auch auf Aegypten zurückweiſen. Zugleich iſt hier die Wiege des Zeus und wieder in Arkadien, wo ihn die Neda (Neith) erzieht. Auch wird von den benachbarten Lakedämoniern, die auf alten Glauben ſehr feſt hielten, erwähnt (Pauſ. III. K. 18. S. 253.), daß ſie Anfangs am meiſten unter den Griechen des Orakels des Zeus Ammon ſich bedienten, der auch dem Lyſander im Traume erſchien, um ihm von einer Belagerung abzurathen. Endlich hatte der Gott einen Tempel bey ihnen (Pauſ. VIII. K. 38. S. 678.); und iſt Zeus Ammon, wenn die ſymboliſche Hülle des Polytheismus hinweggenommen wird, der oberſte der Götter, ein anderer als Jehova in ſeinem Verhältniß zu den Elohim bey den hebräiſchen Stämmen, welche ſich noch in ſo ſpäter Zeit, wie wir ſahen, denen von Sparta verbrüdert achteten?

[25]) Pauſ. VII. K. 5. S. 531. ſagt, das Bild des Hercules zu Erythrä ſey ſo ägyptiſch wie irgend ein anderes. In einem Kahne *(σχεδία ξύλων)* ſey er aus Tyrus angekommen. Welchem Volke die Kahngötter (Cuperi

Digitized by Google

ſtos.[26]) Dahin gehört auch, daß der Nil, der Vater Aegyptens und ſeiner Götter, gleiches Stammes mit den Hauptgöttern der Griechen geachtet, und vom Pindar der Sohn des Kronos genannt wird, die gleiche Abſtammung beyder Göttersyſteme zu bezeugen.[27])

(16. 17.)

Harpocr. S. 14. ff.) angehören, iſt nicht zweifelhaft, auch wenn das Bild nicht als ägyptiſch bezeichnet würde. Uebrigens geht daraus hervor, daß ſelbſt noch nach Stiftung der griechiſchen Pflanzſtädte in Aſien die Einführung ägyptiſcher Götter nicht unmöglich war. — Zu dem Kahngott Hercules kommt nun noch der Dionyſos (Osiris) im Kahne (*Διόνυσος ἐν λάρνακι*, wie auch nach Simonides Perſeus *λάρνακι ἐν δαιδαλέᾳ* auf dem Meere trieb) Pauſ. VII. K. 19. S. 572, ein Werk des Hephäſtos, das er dem Dardanus gegeben hatte. Dadurch tritt ägyptiſcher Kultus auch nach Troja, was um ſo weniger auffallend, da nach den kypriſchen und kykliſchen Gedichten, denen Euripides in der Helena folgt, Paris die geraubte Helena nach Aegypten zum Könige in Sicherheit bringt, alſo ein Gaſtverhältniß zwiſchen beyden Völkern angegeben wird.

26) Von Hephäſtos, als ägyptiſchem Gott, iſt oben geredet worden. Daß er aus ſeiner Heimath geſtoßen (vom Zeus aus dem Himmel geſchleudert) zuerſt nach Lemnos gekommen, liegt in der Homeriſchen Sage (Ilias 1, 593.) angedeutet. Daß daſelbſt die Sintier ihn aufgenommen, wird beſtimmt geſagt:

ἔνθα με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα.

27) Herodot II. 50. im Anf. *σχεδὸν δὲ καὶ πάντα τὰ οὐνόματα τῶν θεῶν ἐξ Αἰγύπτου ἐλήλυθε ἐς τὴν Ἑλλάδα.* — Herodot ſpricht hier von Namen, da er nach ſeinem religiöſen Glauben nicht annehmen konnte, daß die Götter ſelbſt auch erſt aus Aegypten gekommen und vorher nicht da geweſen wären. Sie mußten vielmehr ſeit ihrem Urſprunge da ſeyn, aber genannt wurden ſie nicht. Daß übrigens nicht an bloße Namen zu denken, ſondern zugleich an den ganzen Cultus, geht aus K. 58. hervor, wo alle Hauptheile deſſelben (*πανηγύρεις, πομπαὶ, προσαγωγαί*) als Erfindungen den Aegyptiern beygelegt und als von ihnen an die Griechen überliefert dargeſtellt werden. — Wie viel alſo auch Urſprüngliches in den griechiſchen Götterſagen liegen möge, das ganze Gepräge, das ihr Cultus empfing, die Feſtlichkeiten, die Aufzüge, die Opfergaben, die Weihen, die Orakel, die Myſterien, ein großer Theil der Mythen, viele Hauptorte des öffentlichen Cultus gehen aus dem „Lande der Wunder" hervor und überziehen Griechenland als eine zweyte Heimath. In dieſem großen Gefolge nun erſcheint die Kunſtfertigkeit, deren Werkſtätten auf Rhodus und in Attika wir durch ägyptiſche Züge eröffnen ſehen. Aus ihnen werden ſofort nach Miſchung des einheimiſchen und eingebrachten Götterdienſtes die Geſtalten und Symbole hervorgehen, welche die neuerbauten Heiligthümer ſchmückten, oder in den frühern an die Stelle der formloſen Idole

Die Verehrung ſo verſchiedener Götter ſchlug in den genannten griechiſchen Staaten zuerſt Wurzel und breitete ſich, aus ihnen erwachſen, in zahlloſen Abſchößlingen und Zweigen umher, die am Ende alle Stämme des griechiſchen Volkes umfaßten und den Saamen der Geſittung und Kunſt zu vielfältiger Frucht aus= ſtreuten. — Dieſe Angaben, einzeln durch Ueberlieferung und andere Gründe wohl beglaubiget, bilden zuſammen eine ſichere Grundlage für die Nachricht des Herodot, daß die meiſten Götter

(17. 18.)

getreten ſind. Dieſe allgemeine ſchon im Ganzen gegründete Anſicht bekommt ihre weitere Beſtätigung noch durch das Urtheil beyder Völker, nach dem ſie eine enge Verwandtſchaft zwiſchen der altgriechiſchen und ägyptiſchen Kunſt anerkannten.

Urtheil der Griechen: *οἱ γὰρ πρὸ τούτου* (vor Dädalus) *τεχνῖται κατεσκεύασον τὰ ἀγάλματα τοῖς μὲν ὄμμασι μεμυκότα, τὰς δὲ χεῖρας ἔχοντα καθειμένας καὶ ταῖς πλευραῖς κεκολλημένας.* Diodor von Sicil. IV. S. 319. Z. 90. — Wir werden ſehen, daß dieſes nicht ſo bald aufhörte, als die Griechen, denen die Anfänge und erſten Schickſale ihrer Kunſt we= nig zur Sorge waren, ſich ſpäter einbildeten.

Urtheil der Aegyptier, vom Diodor I. S. 109. Z. 81. ff. auf= bewahrt. Sie bemerkten: *τὸν ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατεσκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.*

Bey dieſer Uebereinſtimmung beyder Völker über die, auf gemeinſamen Cultus gegründete, unmittelbare Verwandtſchaft der älteſten Kunſt, kann der Urſprung der jüngeren aus der älteren wohl nicht mehr zweifelhaft ſeyn. Es wird vielmehr eine Aufgabe, nachzuweiſen, wie man je dahin kommen konnte, eine ſo offenliegende Sache zu überſehen und da Nacht zu machen, wo das Alterthum ſchon hellen Tag hatte. Da findet ſich denn, daß dem Ganzen eine falſche Meynung Winckelmanns zum Grunde liegt. Dieſer hatte ſich eingebildet, die griechiſche Mythologie ſey unabhängig und die Verwandtſchaft mit der ägyptiſchen „ſey erſt durch die Prieſter daſelbſt — nach Alexander herausgebracht worden.“ (Kunſtgeſch. B. I, K. 1.) So wenig waren ihm die hier nöthigen Dinge gegenwärtig, daß er ſelbſt vergeſ= ſen konnte, wie doch wenigſtens Herodot älter als Alexander geweſen. — Nun iſt aber jener Uebergang ägyptiſcher Lehre nach Griechenland in un= ſern Tagen bis in die fernſten Beziehungen enthüllt. Es trifft demnach ein, was Winckelmanns gro || ßer Verſtand als eine Folge davon ſchon gleichſam voraus geſagt und ausgeſprochen hat, a. a. O. §. 14: „Wenn dieſes als „erwieſen angenommen wird, würde aus der mitgetheilten Lehre können „gefolgert werden, daß die Griechen alſo auch die Form ihrer Götter ſelbſt „und ihre Figur von daher überkommen hätten.“

3 *

Digitized by Google

aus Aegypten nach Griechenland gekommen ſeyen. Da nun ſchon urſprünglich die Kunſt zunächſt an die Heiligthümer, ihre Gebräuche und Bilder gebunden und auf Vervielfältigung ihrer Symbole, Geräthe und Bildſäulen beſchränkt war, ſo iſt hieraus klar, daß welches auch im Einzelnen die zur Ausbildung der Kunſt nöthigen Uebungen und Fertigkeit waren, welche die Ueberſiedelung ägyptiſcher Götter und Götterbilder nach Griechenland unter ſeinen mannigfaltigen Bewohnern voll großer Anlagen traf, doch die erſte durchgehende Norm und die feſte Geſtaltung derſelben und dadurch auch Kunſt in Griechenland ſich an jene Ueberſiedelung anknüpft und von Aegypten ausging.

Hier ſchon läßt ſich die ganze Nichtigkeit der gewöhnlichen Vorſtellung von älteſter Kunſt in Griechenland wahrnehmen: die Plaſtik erſcheint in dieſem Lande nicht im Kampfe mit den Stoffen durch Verſuche aufgehalten, da ſie vollendete Abgeſchloſſenheit und Werkfertigkeit in ihrer alten Heimath gewonnen und unbeſtimmbar lange beſeſſen hatte. Ihre Werke ſind nicht geſtaltloſe Bilder. Sie waren zwar ungefällig für das an ſpätere Kunſt gewöhnte Auge, || aber in ihrem Gepräge feſt, und von denen nach Pauſanias etwas Göttliches zurückſtrahlte. [28]) Sie

(18.)

Wir fügen noch bey, wie nach Böttigers weitgreifender Bemerkung (in der Vorrede zur Archäologie der Malerey S. XVI.) die ganze Rangordnung und Stellung der einzelnen Künſte in beyden Ländern urſprünglich dieſelbe iſt. In beyden herrſcht die Baukunſt; ihrem Dienſt zugeordnet iſt die Sculptur, beſtimmt mit ausgemeiſelten und eingehauenen Bildern die Werke von jenen zu ſchmücken. Dieſer wieder als Dienerinn zugegeben iſt die Malerey, deren ganzes Geſchäft ſich zuerſt darauf beſchränkte, mit den vier heiligen Farben die Geſtalten und Sinnbilder anzuſtreichen, die unter dem Meißel von jenen hervorgingen.

28) Pauſ. II. K. 4. S. 121. *Δαίδαλος δὲ ὁπόσα εἰργάσατο, ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἐς τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις:* Dem widerſtreitet nicht, wie man glaubt, Plato in Hippias maj. Opp. T. III. p. 281. D. Es wird daſelbſt nicht herabſetzend von den Werken des Dädalus geſprochen, ſondern es werden alle Künſtler vor dem Phidias zuſammengefaßt; *οὐδεὶς τὸν Δαίδαλον οὐδὲ τοὺς ἄνω θαυμάζει παρὰ τὸν*

Digitized by Google

waren nicht gering an Zahl, ſondern zahlreich wie die Tempel der vielen Städte und Landſchaften, da ein Heiligthum ohne das

(18. 19.)

Φειδίαν, und eine Vergleichung angeſtellt zwiſchen alter und neuer Weisheit und Kunſt, ſo wie über die Männer, welche ſich in beyden ehemals und damals Ruhm erworben. — Wenn Jemand aus der alten Zeit wiederkäme und ſich durch Rede und Werke, die ihm damals Ehre brachten, verherrlichen wollte, ſo würde er den Meiſtern der neuern Zeit, Philoſophen oder Künſtlern, lächerlich werden, was denn ganz in der Ordnung, wo aber keine Verlachung ihrer Art', in ihrer Zeit gedacht, iſt. Die Stelle muß übrigens geleſen werden: *ὥσπερ καὶ τὸν Δαίδαλόν φασιν οἱ ἀνδριαντοποιοί, νῦν εἰ γενόμενος τοιαῦτα ἐργάζοιτο οἷα κ. τ. λ.*, ſo daß *νῦν εἰ γενομ.* zuſammengehört, weil *γενόμενος* ohne *νῦν* keinen Sinn hat, und weil, wenn *νῦν* zu *ἀνδριαντ.* gehörte, es ſo ſtehen müßte *οἱ νῦν ἀνδριαντοποιοί*. —

Von den Werken, welche in ſpäter Zeit ihm beygelegt wurden, erkennt Pauſ. (Pauſ. IX. K. 40. S. 793.) folgende als ächt an:

1. in Böotien einen Herkules in Theben, einen Trophonius in Lebadea;
2. in Kreta eine Britomartis (Diktynna, Zeus Tochter) in Olus, eine Athene in Knoſus;
3. auf Delos eine kleine Aphrodite, beſchädigt an einer Hand, unten in eine viereckige Säule ausgehend, die er der Ariadne, dieſe dem Theſeus, dieſer den Deliern geſchenkt hatte.

Außerdem zeigte man zu Knoſus den Chortanz, den er, nach Homer, für Ariadne gemacht, ein erhobenes Werk in weißem Marmor. ||

Die Archäologen haben wetteifernd darzuthun geſucht, daß jenes Werk, welches Pauſanias geſehen, nicht das von Homer erwähnte ſey. — Es iſt nicht erfreulich, ſolche Dinge, die ganz in der Sage ſtehen und ruhen, zu verfolgen, außer in wie fern dadurch Licht verbreitet wird über die Archäologie der Kunſt. Man ſagt:

1) „die Figuren hätten müſſen beweglich ſeyn, wie die von Queckſilber getriebenen, deren Erfindung ihm beygelegt wurde.“ Quatremere S. 171. Böttiger (Andeutungen, S. 49.) hat dagegen mit Recht ſolche Figuren als Dinge der ſpäteren Taſchenſpieler und Gaukler bezeichnet.

2) „*Χορὸν ἀσκεῖν*, was Homer Jl. 18, 590. von jenem Chortanz braucht, heißt nur den Reihen angeben und einüben laſſen.“ Böttiger in den Andeutungen, S. 84. Aber als Erfinder und Lehrer der Chortänze wird Dädalus nirgends genannt, und *ἀσκεῖν* iſt das gewöhnliche Wort von Kunſtarbeit:

Von den Hörnern des Bogens, Jl. 4, 110.

καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέκτων

von einem goldenen Thron, Jlias 14, 239.

Ἥφαιστος δέ κ' ἐμὸς παῖς ἀμφιγυήεις

Bild des Gottes etwas Unerhörtes war, und, als der Gottheit entbehrend, verfiel, wenn ihm ſein Bild entriſſen wurde. [29]) Es

(19. 20.)

τεύξει (l. τεύξει') ἀσκήσας, ὑπὸ δὲ θρῆνυν ποσὶν ἥσει

(τεύξειε und ἥσει durch δὲ verbunden, hinter welcher Partikel die Redefügung im Homer zu wechſeln liebt.)

Endlich Ilias 23, 741. ff. von einem ſilbernen Becher:

κάλλει ἐνίκα πᾶσαν ἐπ' αἶαν

πολλὸν ἐπεὶ Σιδόνες πολυδαίδαλοι εὖ ἤσκησαν,

was denn mit χορὸν — Δαίδαλος ἤσκησεν — Ἀριάδνῃ Ilias 18, 592. vollkommen zuſammentrifft. — Heyne urtheilt richtig, daß es nach des Dichters Meynung ein Anaglyphum müſſe geweſen ſeyn.

3) „Dädalos Werke waren nach allgemeiner Sage (constanti fama) von Holz, ξόανα, Pauſanias ließ ſich alſo ohne Zweifel durch das Gerücht betrügen.“ Heyne Artium Tempp. S. 339. Die Götterbilder waren allerdings von Holz, und in jener Zeit, ohne Ausnahme (Pauſ. II, K. 19. S. 172.); aber, wie wir glauben, keineswegs, weil man nicht in Stein und Marmor arbeiten konnte, ſondern weil auch ſelbſt die Stoffe durch religiöſe Satzung feſtgeſtellt waren, aus denen die Bilder beſtehen mußten. Plutarch bey Euſeb. Praep. Evangel. III. K. 8. S. 99. C. angebend, warum die ältern Bilder aus Holz waren, ſagt: Steinmaſſen, die hart, unbildſam und leblos waren, wollten ſie nicht zum Bild eines Gottes aushauen, Gold und Silber verſchmähten ſie als Erzeugniß fruchtloſer und verdorbener Erde. — Man wählte demnach Holz, als welches aus der lebendigen Natur ſtammend und ihr reinſtes Erzeugniß, zur Aufnahme eines göttlichen Weſens am geeignetſten war, koſtbare, wenigſtens feſte Gattungen, Ebenholz, || oder Holz von Cypreſſen, Cedern, Eichen, Taxus, Lotus nach Pauſ. (VIII. K. 17. S. 633.), wozu noch Holz von Birnbaum zu ſetzen iſt. Dieſe Bilder wurden ſorgfältig geglättet und oft mit Farben, oder mit einer Salbe, aus Roſen gekocht, beſtrichen, um ſie gegen Fäulniß zu ſichern, Pauſ. IX. K. 41. am Ende. — Die Heiligkeit des Gebrauchs und die Feinheit der Arbeit, welche es zuließ, haben es durch alle Zeitalter, wenn auch nicht in ausſchließender, Anwendung erhalten. Auch Phidias und Myron arbeiteten in Holz. Wenn aber die Anwendung des Holzes in alter Zeit bey den Bildſäulen der Götter geboten war, ſo iſt deutlich, wie Dädalus Bilder alle aus Holz und ſein Chortanz, als ein nicht zum Cultus gehöriges Werk, doch aus Marmor ſeyn konnte. Daß die Bearbeitung des Marmors gewöhnlich in weit ſpätere Zeiten herabgeſetzt wird, kann bey der gänzlichen Unſicherheit aller Angaben dieſer Art nicht als Grund gegen die Knoſier und Pauſanias angeführt werden.

29) So hatte Sylla einem Heiligthum der Athene zu Alalkomenä in Böotien ſein Standbild geraubt, und obwohl hier ein Hauptſitz ihres Cultus war, ſo verfiel er doch ſeit der Zeit, „da die Gottheit nun

ſind nicht nur Standbilder aus geringen Stoffen, welche jene Zeiten entſtehen ſahen, ſondern, noch ehe der älteſte Styl verlaſſen wurde, Werke aus Marmor, Elfenbein, und ſelbſt Gold, in ganzen Sammlungen zu Sikyon, Olympia, Samos [30]), Epheſus aufgeſtellt, [31]) zum Theil Koloſſe, die den Wunderwerken im Zeitalter des Phidias und Polyklet als Urformen gedient haben. [32])

(20. 21.)

verödet war" τὸ δὲ ἱερὸν ἐν ταῖς Ἀλαλκομεναῖς ἠμελήθη τὸ ἀπὸ τοῦδε ἅτε ἠρημωμένης τῆς θεοῦ. Pauſ. IX. 33. S. 777.

30) Apulejus (Florid I. p. 350. Elmenhorſt) von dem Hera-Tempel in Samos, dem größten, den Herodot irgend wo ſah (III. 60.): Magna vis aeris, vario effigiatu, veterrimo et spectabili opere. — Außer dem Haupttempel erwähnt Strabo XIV. S. 944. B. noch kleinere Tempel daſelbſt, die mit Werken alter Kunſt angefüllt waren: ναΐσκοι τινές εἰσι πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν. — Das Heräum zu Olympia und ſeine alten Kunſtſchätze beſchreibt Pauſ. V. K. 16. S. 416. Vergl. über die Schätze jener Zeit Quatremere le Jup. Olymp. III. Part. von §. 6. bis z. E.

31) Koloſſale Werke außer den Bildſäulen, unter denen ein goldener Koloß des Kypſelus Strab. VIII. S. 580. C., ein hölzerner Koloß der Pallas zu Erythrä Pauſ. VII. K. 5. S. 534. ſind der Thron des Apollo von Amyklä, Heyne antiq. Aufſ. 1. St. 1. Quatremere S. 196. ff., der Kaſten des Kypſelos, Heyne a. a. O. Quatremere S. 124., der eherne Krater der Lakedäm. von dreyhundert Amphoren u. a. Jakobs über den Reichthum der Griechen an plaſt. Kunſtw. Anmerk. 8. — Wohlgefallen an Elfenbein zeigt ſich ſchon im Homer, wo es bey den Geräthen neben Gold, Silber und Elektrum öfter genannt wird. Wie früh und wie häufig mit dem Golde es zu Bildſäulen verarbeitet wurde, zeigt beſonders die Sammlung derſelben im Heräum zu Olympia Pauſ. a. a. O. S. 418. ff. Hier waren, und zwar ſämmtlich von Gold und Elfenbein aufgeſtellt:

1. die Hera ſelbſt, neben ihr ein bärtiger Mann;
2. die Horen auf Thronſeſſeln und neben ihnen Themis als ihre Mutter;
3. fünf Heſperiden;
4. Athene behelmt;
5. Perſephonia, Demeter, Apollon, Arthemis;
6. Leto, Tyche, Dionyſos, die Nika ohne Flügel.

32) So wenig es unſere Abſicht war, die griechiſche Mythologie für ägyptiſche zu erklären, das heißt der ägyptiſchen gleich zu ſtellen, indem wir nur auf den Einfluß ägyptiſcher Vorſtellungen, Sagen, Gebräuche auf die in Griechenland urſprünglichen hinweiſen und die ſpäter ausgebildete griechiſche Mythologie als Verbindung und Vermittelung ägyptiſcher, phönikiſcher, pelasgiſcher und anderer lokalen Vorſtellungen, Sagen und Ge-

Digitized by Google

Daß aber die plaſtiſche Kunſt, ihren Einfluß aus Aegypten, ihrer alten Heimath, über ein fremdes Land, ſeine Art und Sitte ausbreitend, ihr urſprüngliches Gepräge gleich Anfangs nicht treu bewahren konnte, darf ſchon an ſich angenommen werden,

(21.)

bräuche zu einem neuen Ganzen bezeichnen wollten, deſſen einzelne Beſtandtheile aus ihrer zum Theil wie durchſichtigen Maſſe hervorſcheinen, obwohl chemiſche Scheidung ohne Zerſtörung derſelben unmöglich iſt: eben ſo wenig ſoll eine ägyptiſche Kunſt ausſchließend in Griechenland eingeführt werden: dann würde ſie mehr von ihrer Urart behalten haben; ſondern dieſer nur der Vorrang von dem Uebrigen zukommen, was Fremde zur Bildung der griechiſchen Kunſtfertigkeit beygetragen. Erwägt man neben den alten Sagen von Kyklopen, die Metall-arbeitenden Kureten und Daktylen, die große Verbreitung der Phönikier über alle Inſeln, ſelbſt Kreta, Euböa und nach Korkyra hinauf, dann über Thrakien, Böotien, ſo wie der Karer Ausbreitung zwiſchen dieſen Pflanzungen der Phönikier, endlich den regen Verkehr zwiſchen den phönikiſchen und griechiſchen Staaten, ſo würde man eher glauben, daß ſie der Aegyptier Einfluß weit überwogen, als daß ſie gar keinen gehabt hätten. Daß das Erſtere nicht eintrat, davon war wohl der Grund:

1. in dem frühern Untergange ihrer Pflanzungen und ihrer Vermiſchung mit den Eingebornen, da ſie mehr auf Handel und Erwerb als auf Begründung einer geiſtigen Macht durch Cultus und religiöſe Inſtitute ausgingen;

2. weil ihre Betriebſamkeit mehr auf Hervorbringung feiner Geräthe und Stoffe als ſolcher Gegenſtände gerichtet war, aus denen die bildende Kunſt ſich entwickelte. Auf dem Zuge, den die phönikiſchen Pflanzungen nahmen, findet man in den Tempeln urſprünglich überall Balken und Steine als Götterſymbole. So die Göttinnen zu Paphos, Samos, von denen vorher, die Artemis zu Ikaros, die Hera zu Theſpiä (Clemens von Alex. Protrept. IV. p. 40.), in welchen Orten überall phönikiſche Pflanzer geſeſſen (Bochart. Geogr. Sacrae Pars altera B. 1. de Phoenicum coloniis K. 3. S. 16. ff.) und alſo auch Tempel erbaut haben. Selbſt in dem Heiligthume, deſſen Stiftung ihnen am meiſten Ruhm gebracht, dem des Bacchus in Theben, war der Gott urſprünglich ein Balken. Ein Orakel bey Clemens von Alex. in Deom. I. K. 21. S. 418. Z. 32. ſagt

Στήλος (l. *Στῦλος*) *Θηβαίοισι Διώνυσσος* (l. *Διώνυσος*) *πολυγηθής.*

Es iſt offenbar, daß man aus Achtung für dieſe älteſte und berühmteſte Bacchusſäule auch ſpäter die Geſtalt beybehielt, und ihr nur einen Kopf aufſetzte, woher ſich die Hermen des Dionyſos ſchreiben, die wir oben von den Freunden der Entwickelungslehre als erſten Schritt der werdenden Kunſt betrachten ſahen. Einen ſolchen Dionyſos meint Euripides in der Antiope Fragm. XXXII.

weil jeder Cultus mit Allem, was ihm zugehört, überall beym Uebergange auf andere Völker einen Theil ſeiner Eigenthümlichkeit ablegt, und dem Bedürfniß nachgibt, ſo weit er kann, ohne ſein Weſen aufzuheben. Dazu wirkte noch, daß die ägyptiſche

(21.)

ἔνθον δὲ θαλάμοις βούκολον
κομῶντα κισσῷ ξύλον Εὐΐου θεοῦ

wo Toup. zum Longin S. 224. κοσμοῦντα leſen will, was unnöthig iſt, denn κομῶντα κισσῷ bedeutet lockigt von Epheu, d. i. dem die Epheuranken wie Locken ſich um das Haupt ausbreiteten. (1816)

Ob überhaupt die Tempel der Phönikier Götterbilder gehabt haben, iſt ſehr die Frage. Das Bild des Moloch (Melech - Βασιλεύς), den die Griechen bald Zeus bald Kronos nennen, welchem, ſagt man, Kinder in die erglühenden Arme zum Opfer gelegt wurden, iſt wohl mehr, zumal es innerlich geheitzt werden mußte, als ein nach der Figur des Gottes gebildetes Inſtrument ſeines Cultus, denn als eine Tempelſtatue zu betrachten. Auch die Patäken, als kleine Bilderchen der die Seefahrt beſchützenden Götter auf den Vordertheilen ihrer Schiffe (Herod. III. 59.), können hier, wo von der im Dienſt der Tempel ſtehenden Plaſtik und von Tempelbildern als Gegenſtänden des Cultus und der Cerimonien die Rede iſt, nicht erwähnt werden. Dazu wird bey dem engen Zuſammenhang des paläſtiniſchen und phönikiſchen Cultus ein Schluß vom Tempel des Jehova zu Jeruſalem, wo kein Bild des Gottes zugelaſſen war, deſſen Gleichniß nicht im Himmel noch auf Erden geſunden wurde, auf den Tempel des tyriſchen Zeus, obwohl deſſen Dienſt ſich mit dem Polytheismus vermiſcht hatte, geſtattet ſeyn, der gegen die Annahme von Tempelbildern entſcheiden würde. Auch hat Valeſius (ad Excerpta e Polybio p. 787. Nott. p. 100.) eine Reihe ächt phönikiſcher Tempel ohne Bildſäulen aufgeführt. Die Sache kommt, wie es ſcheint, durch die Auszüge aus ächten phönikiſchen Nachrichten, aus Dio und Menander, der phönikiſchen Urkunden folgte, welcher beyder Männer Euſebius nach Joſephus im Chronikon B. I. S. 85. gedenkt, zur Entſcheidung. Dio erwähnt den Tempel des Ὀλύμπιος Ζεύς, den Hiram, welcher auch den Tempel des Jehova für Salomon erbauen ließ, erbaut und mit goldenen Weihgeſchenken geſchmückt hatte, χρυσοῖς ἀναθήμασιν ἐκόσμησε, und Menander, von demſelben Tempel ſprechend, ſagt S. 86, er habe in demſelben die goldene Säule aufgeſtellt oder geweiht: τόν τε χρυσὸν κίονα τὸν ἐν τοῖς (l. ἐν τῷ ναῷ) τοῦ Διὸς ἀνέθηκεν. Alſo nicht eine Bildſäule, ſondern eine Säule wurde dieſem ſogenannten olympiſchen Zeus in dem neuen Tempel von ſeinem Erbauer als Weihgeſchenk aufgeſtellt, und wir werden wohl nicht irren, wenn wir annehmen, daß die phönikiſche Anſicht nur dieſe als ein Symbol des höchſten Gottes geſtattete (auch ein ſolches war in Jeruſalem nicht zuläſſig) und in ihr eine Art von Vorbild für die Säulen und analogen Sym=

Art bey ihrer Ausbreitung über Griechenland an nicht weꞏnigen Stellen mit dem, was Phönikier, Karier, Telchinen und andere Urbewohner des Landes geleiſtet hatten, zuſammentraf, [33]) wodurch eine Ausgleichung der verſchiedenen Weiſen Bedürfniß, und Aenderung in dem uralten Gepräg nöthig wurde. Daher ward ihre ſtrenge Form und Geſchloſſenheit, in Aegypten durch heilige Satzungen feſtgehalten, in Griechenland gemildert, unbeſtimmbar wann, aber doch lange vor der hiſtoriſchen Zeit in der Ferne mythiſcher Jahrhunderte. Dädalus, ſo meldet die Sage,

(21. 22.)

bole in andern auf phönikiſche Anfänge zurückgehenden Tempeln annehmen, ſo daß nur die allereinfachſte und ſchlichteſte Symbolik dem phönikiſchen Cultus gemäß geweſen. (1828.)

Ein Volk aber, das Säulen, Balken und Steine der Verehrung heiligt, iſt dem Aufkommen der bildenden Kunſt, die nur in den Tempeln erzogen wird, durchaus widerſtrebend, ſo werkfertig es auch in Hervorbringung ſchöner Geräthe und Zeuge ſeyn mag. — Wie ſehr man übrigens an der Idee von phönikiſchem Einfluß hing, zeigt ſich in Quatremere's Werke, der nicht nur eine phönikiſche Kunſtſchule in Griechenland annimmt, ſondern es auch zweifelhaft ſtellt, ob das ägyptiſch oder phönikiſch war, aus dem die Plaſtik in der Schule des Dädalus ſich zu entwickeln anfing, S. 188. Was die Phönikier unter ſolchen Umſtänden beytrugen, wird darauf zurückgehen, daß ſie von ihrer großen Erfahrenheit in Behandlung der Stoffe und Metalle den Griechen mittheilten, und ihnen dadurch die Beſiegung des vielfachen Materiales erleichterten, deſſen ſich dieſelben für ihre Kunſtwerke ſehr früh bemächtigten.

33) Die Stellen über die Erweiterung der Kunſtfreyheit durch Dädalus ſ. bey Junius in Catal. Artiff. S. 64. ff. Uebrigens ſind wir hier an dem Orte, wo nach Wegräumung der Hinderniſſe, die der richtigen Anſicht der älteſten Kunſtzeit im Wege ſtanden, wir näher betrachten müſſen, wie Pauſanias die Werke aus dem höheren Alterthum bezeichnet und unterſcheidet. Er fand Bilder aus allen fernen Zeitaltern in den Tempeln aufbewahrt, ſo daß dieſe Heiligthümer durch eine Reihe der ſicherſten Urkunden alle Grade kennen lehrten, welche die Kunſt ſeit ihrer Erſcheinung in Griechenland durchlaufen hatte. — In dem, was er aus jenen Tempelarchiven mitgetheilt hat, liegen die ſicherſten Belege zu dem, was vorher angeführt wurde, vor Augen.

Pauſanias erwähnt erſtlich ägyptiſche Bildſäulen in Griechenland: von drey Bildſäulen des Hermes, Hercules und Theſeus in dem Gymnaſium zu Meſſena ſagt er, es ſeyen Werke ägyptiſcher Männer

weckte ſie aus ihrer langen Ruhe auf und verlieh ihren Werken Bewegung. — Um ſo gewiſſer ließe ſich nun erwarten, daß die Kunſt, der Strenge heiliger Satzungen enthoben, ohne Weiteres auf dem Wege zu ihrer vollen Selbſtſtändigkeit erſcheinen und ihre Entwickelung, ſo früh begonnen, wie es das Anſehen hat, ohne Unterlaß fortſetzen und vollenden werde.

Eben dieſe trügliche Hoffnung und die Vorausſetzungen, welche ſie veranlaßte, haben am meiſten die Anſichten über jene Zeit in Verwirrung gebracht und dadurch die Aufhellung ihrer langen und tiefen Dunkelheit gehindert. Aber jene Erwartung wird ſchon dadurch niedergedrückt, daß der unmittelbare Einfluß ägyptiſcher Art und Kunſt ſich tiefer in den Zeiten hinab erſtreckt. Athen, in der Urzeit durch Anſiedelung und Götterdienſt, Geſetze und ſelbſt Volkseintheilung unter allen griechiſchen Staaten am meiſten mit Aegypten zuſammenhängend, [34]) bleibt ein Hauptſitz

(22. 23.)

(ποιήματά ἐστιν ἀνδρῶν Αἰγυπτίων) IV. K. 32. S. 359. zu Anf. So der früher erwähnte Hercules von Erythrä. Daß er ihrer aber nicht wenige ſah, geht aus den Stellen hervor, wo er ſie als eine Klaſſe behandelt II. K. 19. S. 152. Er ſpricht dort von einem Apollon aus Holz, den Danaus in Argos aufgeſtellt, und fügt hinzu: Ich glaube, daß damals alle Bilder von Holz geweſen ſind, und beſonders die ägyptiſchen, wo offenbar von den ägyptiſchen in Griechenland die Rede iſt, weil der Satz auf die in Aegypten gar nicht paſſen würde. Auch war kein Grund zu dieſer Erwähnung. Zweytens nennt er Bilder, die den ägyptiſchen ähnlich ſind; z. B. I. K. 42. S. 102. ſagt er von zwey Bildern des Apollo zu Megara: *τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἐοίκασι ξοάνοις.* Drittens unterſcheidet er von den ägyptiſchen die älteſtattiſchen, dann die äginetiſchen in der oben erwähnten Stelle VII. K. 5. S. 533, wo es heißt, der erythräiſche Hercules ſey weder den äginetiſchen, noch den älteſten der attiſchen Bilder gleich, ſondern, wenn irgend eines, ägyptiſch. *(τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις αἰγιναίοις, οὔτε τῶν ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερὲς, εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἐστὶν αἰγύπτιον.* — Das äginetiſche iſt das Gepräg der ſich entwickelnden Kunſt, von welchem in der Folge, das älteſtattiſche aber der dädaliſchen Schule, ſo daß alſo rein ägyptiſche, ägyptiſch-ähnliche und dädaliſche oder altattiſche unterſchieden würden.

[34]) Vergl. Anmerk. 16. und Creuzers Symb. I. §. 25. S. 359. ff.

der bildneden Kunſt. Von hier gehen die Kunſtmänner der Urzeit unter dem Namen Dädalus begriffen, aus. Nach Aegypten ziehen ſie und dem ägyptiſchen Kreta, um ihre Bildung. [35]) Ihnen folgen Wahrſager, Myſterienſtifter, Prieſter, und wieder kommen Aegyptier, für Griechenland zu arbeiten. Noch Pauſanias ſah ein Bild des Theſeus, das Werk eines ägyptiſchen Mannes. Die Verbindung iſt demnach hier feſt und bleibend, das ägyptiſch-attiſche Gepräge aber, der altattiſche Styl, durch die Dädaliden verbreitet, gelangt zur Herrſchaft. [36]) Aber ſollte es auch feſt, für lange Zeiten ſeinem Weſen nach unveränderlich geworden ſeyn und die ägyptiſche Art nachahmend der Plaſtik Feſſeln angelegt haben, die faſt unzerbrechlich, ſie Jahrhunderte lang in ihrer Ausbildung zurückhielten? Dieſe Muthmaßung ſcheint aller gewöhnlichen Meinung von Griechenland ſo durchaus entgegen, daß ſie nur mit Vorſicht aufgeſtellt werden und nur nach ſtrenger Bewährung ſich Eingang verſprechen darf.

Es fällt zuerſt auf, daß Künſtler aus den verſchiedenſten Zeitaltern, die mit ihren Werken an tauſend Jahre herab bis um die Zeit des ältern Cyrus Griechenland angefüllt haben, Schüler des Dädalus, Zöglinge der attiſchen Schule genannt werden, bis auf Endöus, Dipönus und Scyllis, deren Zeitalter mit Sicherheit in den Anfang des ſechsten Jahrhunderts geſetzt werden kann, während die geſchichtliche Sage den Dädalus gegen das fünfzehnte Jahrhundert hinaufrückt. [37]) Damit man der nächſten Folgerung nicht ausweichen könne, muß noch aus Pauſanias angemerkt werden, daß er die zahlreichen Werke dieſer Meiſter ihrem Style nach den allerälteſten gleichſtellt. Es reicht nicht hin, mehre Künſtler unter dem Namen Dädalus zu begreifen und ſie in dem Jahrtauſend als verſchiedene Meiſter und

(23.)

35) Vergl. 12. Anmerkung.

36) Vergl. 33. Anmerkung.

37) Vergl. 38. Anmerkung.

Lehrer jener Männer einzutheilen, [38]) wenn man nicht zugleich

38) Dädalus wird (Heyne Artium inter Gr. Tempp. p. 340.) in das 14. Jahrh. hinaufgeſetzt, dem fünfzehnten näher oder ferner. Neben ihm als Zeitgenoſſe (Pauſ. VII. K. 4. S. 53.) iſt berühmt

I. Smilis aus Aegina, Sohn des Euklides, den wir oben als Urheber der Bilder der ſamiſchen und argiviſchen Hera fanden. Außer dieſer Bildſäule gehörten ihm die Horen im Heräum zu Olympia, doch muß ihm dazu erſt die Kritik verhelfen. — Pauſanias in der angeführten Beſchr. V. K. 17. S. 418. ſagt: *Τὰς δὲ ἐφεξῆς τούτων καθημένας ἐπὶ θρόνων Ὥρας ἐποίησεν Αἰγινήτης Ἔμιλος.* Daß *Σμίλις* ſtatt *Ἔμιλος* zu leſen, haben ſchon Andere vermuthet, weil nirgend ein *Ἔμιλος* erwähnt wird, und Smilis aus Aegina war. Auch hat der Name *Ἔμιλος* keine griechiſche Analogie. Ein anderer Grund für die Aenderung aber liegt in Pauſ. ſelbſt. Er ſagt VII. K. 4. S. 532. *ὁ δὲ Σμίλις ὅτι μὴ παρὰ Σαμίους καὶ ἐς τὴν Ἠλείαν* (alſo nach Olympia) *παρ' ἄλλους γε οὐδένας φανερός ἐστιν ἀποδημήσας. Ἐς τούτους δὲ ἀφίκετο καὶ τὸ ἄγαλμα ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ὁ ποιήσας ἐστιν οὗτος.* Man ſieht, woraus es dem Pauſanias offenbar, daß er nach Samos gekommen: er hatte dort die Hera gemacht. Aus was Anderem wird ihm offenbar geweſen ſeyn, daß er nach Elis gekommen, als weil er auch dort ein Werk verfertigt hat? So urtheilte ſchon Valckenaer in der Diatribe in Euripid. Fragm. c. XX. p. 215, wo Mehreres von ihm vorkommt. — Es iſt aber das Schickſal dieſes Namens, verdorben zu werden. Nicht nur haben wir ihn müſſen aus *σκέλμιος, σμίλη, Ἔμιλος* hervorziehen, auch in dem franz. Werke heißt er in dem Regiſter Simillis, und im Text immer Smillis. Selbſt in Pauſanias hinein ſoll *Ἔμιλος* in *Σμίλλις* verwandelt werden. S. 175. — Was nun die Zeit belangt, in der dieſer angebliche Zeitgenoſſe des Dädalus gelebt, ſo nehme man, daß nach Clemens Alex. Protr. K. 4. S. 40. Z. 28. die ſamiſche Hera unter Prokles eine Bildſäule wurde (*ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέους Ἄρχοντος ἀνδριαντοειδὴς ἐγένετο*). K. O. Müller bemerkt S. 98. in den Aegineticis, daß Prokles nicht, wie hier in der erſten Ausgabe ſtand, ein Archon aus republikaniſcher Zeit ſey, ſondern der König dieſes Namens, welcher zur Zeit der joniſchen Wanderung von Driphontes vertrieben ward und Samos einnahm, was damals von Karern und Lelegern bewohnt wurde. — Dagegen deuten nach Quatremere's richtiger Bemerkung S. 45. 175. ſeine Bilder aus Gold und Elfenbein auf größere Fertigkeit in Behandlung des Stoffes, auf Uebung im Formen u. a., deſſen Entſtehen ſich wahrſcheinlich an die Erfindung des Erzguſſes durch Rhökus von Samos in dem 8. Jahrhundert vor unſerer Zeitrechnung anſchließt. Kommt auf dieſe Art Smilis in Gemeinſchaft mit Rhökus und Theodorus, jenes Sohn, ſo gewinnt die Meynung von Heyne (Artt. Tempp. S. 342. Anmerk. b.) neues Gewicht, nach welcher er bey Plinius (36, 13.) von den dort angeführten Namen der Erbauer des Labyrinths Smilus, Rhoedus, Theodorus die erſten in Smilis und Rhoecus

Digitized by Google

vorausſezt, daß ſie alle in demſelben Style gearbeitet. [39]) Ohne dieſe Vorausſetzung bleibt es unerklärbar, wie man Werke eines

(23. 24.)

verwandelt. (1816.) — Es hat deßhalb Müller a. a. O. einen zweyten Smilis anzunehmen ſich veranlaßt gefunden, neben dem alten aus der joniſchen Wanderung einen jungen aus der Zeit beginnender Blüthe von Samos und Aegina, und Sillig ſetzt dieſem leidigen Auswege ein anderes fortasse zur Seite unter Smilis S. 421. „extructionem Labyrinthi a Smilide inchoatam, deinde casu interruptam et ducentis fere demum annis post a Rhoeco et Theodoro ad finem perductam fuisse.“ Zu wünſchen wäre, daß Männer von des Verfaſſers Talent und Gelehrſamkeit endlich einmal aufhörten, um einer hiſtoriſchen Schwierigkeit auszuweichen, aus ſich ſelbſt den Faden einer ganzen Erzählung mit Nebenumſtänden und Beweggründen zu ſpinnen und dieſes Gewebe für Geſchichte, wenn auch nur in hypothesi, zu halten. Die Sache iſt hier um ſo mißlicher, da überhaupt es ſich nicht beſtimmen läßt, ob der Name Smilis hiſtoriſch oder allegoriſch ſey, und ſich hinter dem Meißler der Aegineten eben ſo wie hinter dem Bildner der Athenäer ihre ganze frühere Kunſtſage verbirgt. Auf ſehr alte Uebung der Kunſtfertigkeit auf Aegina deutet, wie Müller bemerkt, auch dieſes, daß Cyprius mit den Aeakiden, durch ſie aber mit Aegina zuſammenhängt. Wenn dort hinzugeſetzt wird: Non tamen Aeginam nunquam incoluit colonia Phoenicum, neque unquam artificem Aeginaeum in Aegyptum abiisse comperimus, ſo folgt daraus nicht eine Unabhängigkeit der äginetiſchen Schule (wenn in ſo früher Zeit der Name geſtattet iſt), deren Zuſammenhang mit der attiſchen durch die Lage der Inſel, faſt von den Häfen von Athen, wohl genug bedingt iſt. Auch ſteht Aegina mit Argos, einem Hauptſitze ägyptiſcher Ueberlieferung, in altem und engem Verkehr, und eine Iſolirung, wie ſie hier müßte vorausgeſetzt werden, zwiſchen einzelnen ſo nahen Gemeinden ſtammverwandter Völker, ein Ab= und Ausſchließen der Art und Uebung in der einen von der Art und Uebung in der andern, iſt weder an ſich denkbar, noch hiſtoriſch erweisbar; im Gegentheil zeigen die in den größten Entfernungen von einander gefundenen Kunſtwerke des älteſten Styles auf eine gemeinſame, durch alle Stämme und Landſchaften durchgehende Beſchaffenheit deſſelben, und die in genanntem Buche angenommene Stätigkeit der altäginetiſchen Meiſter hat gewiß keine Beweglichkeit der Dädaliden in der Art, wie der Verf. glaubt, zur Seite gehabt. Denn welches auch die Erfindungen der Dädaliden mögen geweſen ſeyn, ihr über ganz Griechenland ausgebreiteter Name, der uns aus Kreta und Sicilien ſo gut wie aus Attika entgegenkommt, deutet auf eine ſattſame Gemeinſamkeit ihrer Kunſtart hin. (1828.)

Unter denen, die Dädalus Schüler genannt werden, mag wohl der älteſte ſeyn

---

39) Siehe die Note 39 S. 49.

ſolchen Zeitraums aus derſelben Lehre konnte hervorgehen laſſen, mit ihr aber wird Alles deutlich, und der Name des Dädalus

(24.)

II. Learchus aus Rhegium (Pauſ. III. K. 17. S. 251. *ὃν Διποίνου καὶ Σχύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν*): von ihm war ein Zeusbild zu Lakedämon, das älteſte aus Erz in Griechenland (*παλαιότατον πάντων ὅσα ἐστὶ χαλκοῦ*). Die einzelnen Theile waren beſonders ausgetrieben (*ἐληλασμένου δὲ ἰδίᾳ τῶν μερῶν καθ᾽ αὑτὸ ἑκάστου*), und dann durch Nägel und Hefte verbunden, es war folglich ein *σφυρήλατον* und vor Erfindung des Erzguſſes durch Rhökus in der alten von den Aegyptiern geübten Weiſe ausgeführt. Es kann hier nicht, wie Sillig annimmt, die Meynung ſeyn, daß es älter denn des Rhökus Erfindung um den Anfang der Olympiaden gemacht worden ſey: ante Rhoeci tempora et perinde circa Olympiadum initia factum fuiſſe. Denn hat Rhökus, wie allerdings anzunehmen iſt, um den Anfang der Olympiaden gelebt, ſo wird ein Werk, bey deſſen Verfertigung in älteſter Art man ſeine Erfindung nicht gekannt zu haben ſcheint, und das man deßhalb für älter als ihn halten darf, nicht auch um den Anfang der Olympiaden, ſondern vor Rhökus entſtanden ſeyn, was natürlich einen Unterſchied macht, ſo groß wie der Raum, der von Rhökus zurück bis zu jenem Anfange ſich ausbreitet. — Winckelmann (Geſch. d. K. B. 7. K. 2. §. 4. 5.), das Wort *ἐληλασμένου* überſehend, nahm es für ein theilweis gegoſſenes Werk, dergleichen auch noch in den ſchönſten Kunſtzeiten gemacht wurden, z. B. die Roſſe von Venedig, Quatremere S. 155. — Tiefer herab rückt

III. Endöus, (*Ἔνδοιος* bey Quatremere Endaeus wie Rhaecus u. a.) ein Athenäer, Dädalus Schüler und Gefährde auf der Flucht nach Kreta (Pauſ. I. K. 26. S. 62.). Von ihm nun war

1. das ſitzende Pallasbild mit der Aufſchrift, daß es Endöus gemacht und Kallias aufgeſtellt habe. Die Inſchrift deutet auf das Zeitalter der Piſiſtratiden, denn damals lebte auch der älteſte Kallias (Herodot 6, 122. Vergl. Schol. Ariſtoph. Vög. 284.), den wir kennen, ein berühmter Name, der wohl unter denen ſtehen kann, die zuerſt Weihgeſchenke dieſer Gattung aus eigenen Mitteln aufſtellten. Von dem Bilde ſpricht auch Athenagoras (Legat. pro Chriſt. p. 293. A.) *καὶ τὴν καθημένην Ἐνδυιός* (zwey engl. Handſchriften haben *Ἐνδιός*, wie denn unſer Künſtlername auch *Ἐνδίου* verſchrieben iſt bey Pauſ. VIII. K. 46. S. 694.) und ſagt, daß es vom Holze des Oelbaums ſey gemacht geweſen.

2. Eine koloſſale Pallas aus Holz nebſt den Horen und Charitinnen aus Marmor, Pauſ. VII. K. 5. S. 534. (wo nach Heyne's glücklichem Vorſchlag Artium Tempp. p. 543. Anmerk. d. *ἔνδον* hinter *ἐλθεῖν* zu ſetzen.) — Daß die Horen und Charitinnen ihm gehörten, ſagt zwar Pauſanias nicht ausdrücklich; aber er ſchloß aus ihrer und der Pallas Vergleichung auf Endöus als den Urheber der letztern. Nach Plinius nun (XXXVI, K. 4.) wurden Dipönus und Scyllis zuerſt in Bearbeitung des Marmors berühmt,

Digitized by Google

erſcheint, wie andere zuſammenfaſſende des Orpheus, Heſiodus, Homerus, Epimenides, als Träger ſeiner Gattung und derjenigen Zeit,

und dieſe treten, wie wir unten ſehen, in das Zeitalter der perſiſchen Könige herab.

3. Eine Pallas ganz aus Elfenbein zu Alea in Arkadien (Pauſ. VIII. K. 46. S. 694.). Auguſtus führte ſie nach Rom und ſtellte ſie im Forum auf. — Daraus folgt aber nichts für einen „achtbaren Kunſtwerth" der Statue (Quatremere S. 179.), denn Auguſtus war Liebhaber alter Werke, und ſchmückte mit ihnen Tempel, die er erbaute, z. B. mit den Werken des Bupalos und Athmis, nach Plinius (XXXVI. K. 5. am Anf.), die als Zeitgenoſſen des Hipponax und Darius noch der alten Kunſtzeit angehörten. Es war alſo mehr ſein Alterthum und Auguſtus Neigung für die Gattung, weßhalb es nach Rom gebracht wurde. Endlich

IV. Dipönus und Scyllis aus Kreta, von Einigen für Schüler von Andern ſelbſt für Söhne des Dädalus von einer Kreterinn gehalten. Pauſ. II. K. 16. S. 145. a. E., und von Plinius XXXVI. 4. Marmore sculpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis als die Erſten genannt, welche durch Bearbeitung des Marmors Ruhm erlangt. Sie bedienten ſich des pariſchen. Aus Dädalus Schule kamen ſie nach Sicyon, || „quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria," und gaben von dieſer Seite durch zahlreiche Werke und Schüler der bis dahin ruhenden Kunſt einen mächtigen Antrieb. Einzeln werden von ihnen erwähnt:

1. Zu Argos die Dioskuren, nebſt ihren Kindern und Frauen, 6 Bildſäulen, die Jünglinge ſelbſt zu Roß, Alles aus Ebenholz, an den Roſſen Einiges aus Elfenbein, Pauſ. II. K. 22. S. 161. — Retterſtatuen aber zeigen ſchon auf eine in ihren Mitteln ſehr ausgedehnte, wenn auch nicht fortgerückte Kunſt. Der Dioskuren gedenket als Werke jener Meiſter auch Clemens Alex. Protrept. S. 42. Z. 15.

2. Auf dem Wege von Korinth nach Argos eine Pallas in ihrem Tempel Pauſ. II. K. 15. S. 143.

3. Ein Herkules zu Tiryns und eine Artemis zu Munychia, Clemens a. a. O.

4. Die Bilder von Apollo, Diana, Herkules, Minerva für Sikyon aus pariſchem Marmor. Während der Arbeit daran verließen die Künſtler, beleidigt von den Sikyoniern, die Stadt, und zogen zu den Aetoliern. Hungersnoth und Unfruchtbarkeit kommt über das Land, und nicht eher werden ihm die Götter wieder gnädig, bis die erzürnten Bildhauer durch viele Bitten und großen Lohn bewegt wurden, die angefangenen Bildſäulen zu vollenden, Plinius a. a. O. Auch gehört es zu Schätzung der Anzahl ihrer Werke, daß Plinius ſagt, mit Dipönus Werken ſey Ambraicia, Argos, Kleone angefüllt geweſen, wiewohl man dieß bey dem überbotenen Ausdrucke der Plinianiſchen Rede nicht nach dem Gehalt des Wortes zu

Zeit, in welcher jene Gattung ausſchließend beſtand. Es würde demnach das Alterthum ſelbſt die Angabe unter einem ſehr leichten Schleier enthalten, daß das Bildwerk aus der Urzeit bis in das ſechste Jahrhundert herab von gleichem Gepräge, wie in Geiſt

(25. 26.)

zu nehmen, ſondern nur von einer nicht unbeträchtlichen Zahl ihrer Werke daſelbſt zu verſtehen hat. Ihr Alter aber beſtimmt er in dieſen Worten: Geniti in Creta insula etiamnum Medis imperantibus, priusque quam Cyrus in Persis regnare inciperet, hoc est Olympiade circiter L. Des Cyrus Anfänge fallen auf Olymp. LV. 2. vor Ch. 559. Was der genauen Beſtimmung des Plinius noch mehr Gewicht gibt, iſt der Umſtand, daß ſie aus Varro ſcheint genommen zu ſeyn, da er dieſen in derſelben Stelle bey Beſtimmung des Marmors, in dem damals gearbeitet wurde, ausdrücklich nennt, und der ganze Abſchnitt auch in Ausmittelung des Zeitalters anderer Künſtler den ſichern Schritt jenes großen Geſchichtsforſchers zu verrathen ſcheint. Um den im Texte angegebenen Schluß noch mehr zu befeſtigen, nehme man hinzu, daß die Anmerk. 51. aus dem olympiſchen Heräum angeführten Werke großentheils von des Dipönus und Skyllis Schülern, die Themis von Dorykleides, die Heſperiden von Theokles, die Athene von Medon waren, und doch den älteſten gleichgeſtellt werden. Denn nachdem nach ihnen Pauſ. andere aufgeführt, ſagt er von dieſen letztern: *φαίνεται δὲ εἶναί μοι καὶ ταῦτα ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα.* — „Auch dieſe ſcheinen mir zu den am meiſten alten zu gehören —“ woraus dann folgt, daß die vorhergehenden, denen ſie durch dieſes auch angereiht werden, ein gleich alterthümliches Gepräge müſſen gehabt haben.

39) Einen zweyten Dädalus nahm Winckelmann an, um ihn als Lehrer jener Männer anzuſtellen, nach ihm Barthelemy, St. Croix. Vergl. Quatrem. a. a. O. S. 180. Dieſer aber, ein Sikyonier, machte den Eleern das Tropäum in die Altis auf ihren Sieg über die Lakedämonier, Pauſ. VI. K. 2. S. 456. Der Krieg, in dem der Sieg erfochten wurde, begann nach dem peloponneſiſchen, Ol. XCIV$^3/_4$. v. Ch. 401. (Vergl. Dodwelli Chronologia Xe||noph. X. S. 12. Schneider), als die Zeit der Dädaliden längſt vorüber und die Kunſt in voller Blüthe war. Kaum braucht nun noch erwähnt zu werden, daß Patrokles, Vater dieſes Dädalus (Pauſ. VI. K. 3. S. 457.), vom Plinius (XXXV. K. 19. S. 649.) unter die Künſtler der Ol. XLV. geſetzt wird.

Endlich iſt ein dritter Dädalus, den Euſtathius (zu Dionys. Perieg. V. 796.) aus Arrian erwähnt, ein Bithynier, hier auch nicht zu brauchen; denn was dort von ihm ſteht: *οὗ ἔργον ἐν Νικομηδείᾳ γενέσθαι θαυμαστὸν ἄγαλμα Στρατίου Διός*, ſetzt ihn in die Zeit der vollendeten Kunſt und auch wohl unter die Erbauung von Nikomedia, d. h. nach Alexander den Makedonier herab.

und Art eines einzigen Meiſters ſey verfertiget worden, und die Behauptung, daß die Kunſt, obwohl reicher geworden an Mitteln und gelenker durch Fertigkeit, dennoch im Weſentlichen dieſelbe, das heißt ihrem ägyptiſch-attiſchen oder Dädaliſchen Styl und Typus treu geblieben ſey, bekommt dadurch ihre geſchichtliche Grundlage. — Zu ihrer weitern Begründung muß hier eine Nachricht über das Verfahren bey Verfertigung einer Bildſäule in jener Zeit erläutert werden, dann die Beſchreibung eines Werkes, das am Schluſſe der bezeichneten Periode entſtanden war. Nicht nur aus Attika zogen, wie wir bemerkten, Künſtler nach Aegypten, ſondern auch, da dieſelbe Kunſtart allgemein herrſchend war, aus andern griechiſchen Ländern. Diodorus aus Sicilien nennet als ſolche [40]) Telekles und Theodorus aus Samos, Söhne des Rhökus, der um den Anfang der Olympiaden, alſo im 8. Jahrhundert vor unſerer Zeitrechnung, die Kunſt des Metallguſſes für die Plaſtik erfunden hat. [41]) Nach ihrer Heimkehr aus Aegypten machten ſie den Samiern eine Bildſäule des pythiſchen Apollo, jeder die Hälfte, der Länge nach vom Scheitel herab, beyde Künſtler getrennt von einander, Theodorus die ſeinige zu Epheſus, Telekles die andere zu Samos ſelbſt. Man fügte dann die beyden Hälften zuſammen, und Alles ſtimmte ſo wohl zu einander, daß die ganze Geſtalt von einem Einzigen ſchien gearbeitet zu

(26.)

Zurückgehend auf die Dädaliden wurde aus der Zuſammenſtellung von Männern ſo verſchiedener Zeitalter, aus ihrer Vereinigung gleichſam unter die Fahne Eines Vorgängers und Führers geſchloſſen, daß ſie in gleichem Geiſt und Styl gearbeitet. Das aber wird der Styl der attiſchen Werkſtatt ſeyn, da ſie gerade die Dädaliſche iſt, und ſo ſagt denn zuletzt auch Pauſanias, wenn er von einem andern Meiſter der alten Zeit, Onatas, einem Aegineten, urtheilt (V. K. 25. S. 445. a. E.), er achte ihn nicht geringer als irgend einen derer, die von Dädalus und der attiſchen Werkſtatt gekommen: *Τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ.*

40) Diodor von Sicil. I. K. 98. S. 110. Z. 28.

41) Heyne Artium Tempp. S. 356. — Quatremere S. 144. ff.

ſeyn. Die Füße waren wie zum Fortſchritt getrennt und die Arme an den Seiten herabgeſtreckt. [42]) — Iſt dieſe Nachricht

(26.)

[42]) Diodor von Sicil. I. S. 110. Z. 30. ff. — Das Bild heißt *κατὰ τὴν κορυφὴν διχοτομούμενον*, d. h. vom Haupt herab geſpaltet. Es hat ferner die Füße getrennt im Schritt, *τά τε σκέλη διαβεβηκότα*, nämlich im Schritt, der grad aus geht, in welchem kein griechiſches Bild aus der vollendeten Kunſt erſcheint, wohl aber die ägyptiſchen, welche ſchreiten ohne Ausnahme. So wird von Dädalus geſagt IX. S. IV. S. 319. Z. 88. *διαβεβηκότα τὰ σκέλη ποιήσας*. Wenn im Maxim. Tyr. dissert. XXVI. S. 153, den Weſſeling anführt, *ἀνδριάντες διαβεβηκότες εὖ καὶ καλῶς* erwähnt werden, ſo ſind das ſtehende Bilder, die auf Einem Fuße ruhen, was die durchgehende Art aller griechiſchen ſtehenden Bilder von Männern und Frauen, Kindern und Knaben, bekleideten und unbekleideten, und bey ſo großer Menge ohne eine einzige Ausnahme iſt. Durch dieſe Stellung, welche das Gewicht des Leibes auf Einen Punkt zuſammenzieht, ruhet der andere Fuß, ohne an Tragung deſſelben Theil zu nehmen, leicht angezogen, vor= oder zurückgeſtellt oder auch übergeſchlagen, und kommt der Leib aus jener ebenmäßigen Lage, welche alle Verhältniſſe an ihm gleich getheilt und zu beyden Seiten mit Einem Maaß abgewogen zeigt; ſich über der Einen Stütze im Gleichgewicht erhaltend, löſt er jene Ebenmäßigkeit und Gleichförmigkeit der Verhältniſſe auf, um allen Linien und Flächen in neuen, der Lage angemeſſenen, eben ſo mannigfaltigen als gefälligen Biegungen, Ausdehnungen oder Verkürzungen mit dem in der andern Seite allein liegenden Tragepunkte in Uebereinſtimmung zu bringen, wodurch eben das **Gute und Schöne** in dieſer Sache erreicht wird. — Daß er aus Erz geweſen, wird angenommen (Böttiger in den Andeut. S. 53.), weil in Samos und gerade von jenen Meiſtern gewöhnlich gegoſſene Bilder gemacht wurden.

Uebrigens würde die Geſchichte als eine jener vielen Künſtleranekdoten, die ſo leicht erſonnen als geglaubt werden, allerdings verdächtig ſeyn, wenn ſie in Griechenland ſelbſt umgegangen wäre; aber ſie ſtammt aus Aegypten, und wie ſoll man es erklären, daß ſie ſich an beſtimmte Namen und an ein beſtimmtes Bild knüpft, wenn ihr nicht Wahrheit zum Grunde lag? — Es kommt dazu, daß jener pythiſche Apollo zu den merkwürdigen und bekannten Werken gehören mußte, denn er wird auch von Athenagoras erwähnt (legat. pro Christian. p. 293. A. Ausg. von Paris): *ὁ δὲ Πύθιος ἔργον Θεοδώρου καὶ Τηλεκλέους*. Es könnte dagegen angeführt werden, daß Pauſ. (X. K. 38. S. 896.) kein Werk des Theod. aus Erz mehr übrig fand. Wahrſcheinlich waren ſie im Heräum zu || Grunde gegangen, das (Pauſ. VII. K. 5. S. 533.) die Perſer verbrannt hatten, nach Heyne (a. a. O. S. 338.), als Syloſon durch den Darius Hyſtaſpis in die Herrſchaft eingeſetzt wurde, alſo Ol. LXVI. 4. v. Ch. 513. Vergl. Herodot III. K. 145—150. Da nun jener Apollo von Athenagoras, einem Zeitgenoſſen

gegründet, wie nichts hindert anzunehmen, weil ſie von mehr als Einer Seite beglaubigt wird, und in ſich keinen Widerſpruch gegen das Mögliche oder Wahrſcheinliche enthält, ſo liefert ſie einen Beweis, daß zu den Zeiten jener Künſtler noch nach dem feſten überlieferten und gleichſam heiligen Gepräg gearbeitet wurde. — Zwey Künſtler konnten auch in den Zeiten der vollendeten Kunſt gemeinſam an demſelben Bilde arbeiten, aber getrennt und doch übereinſtimmend nur da, wo man vom Geſetz und dem überlieferten Kanon nicht abgewichen war. Nicht genug, daß ſie über Maß und Verhältniß der Theile übereinkommen: auch das Gepräg mußte daſſelbe ſeyn, wenn das Bild mit ſich im Einklange ſtehen ſollte; und da ſie das ungeachtet ihrer Trennung bey der Arbeit erreichten, ſo bleibt nichts übrig, als einen heiligen an feſte Normen gebundenen Typus anzunehmen, den ſie nur, ein Jeder ſeiner Hälfte, einprägen durften, um ſicher zu

(27.)

des Pauſ. noch erwähnt wird, ſo folgte aus Allem nur, daß er nicht, wie man annimmt, aus Bronze war. (1816.) Aber war eine ſolche Gleichförmigkeit überhaupt nur möglich, wenn die Künſtler an verſchiedenen Orten arbeiteten? Da hierüber ein Jeder ſeine Meynung haben kann, aber die der plaſtiſchen Künſtler beſonders zu hören iſt, hab' ich mehrere derſelben, namentlich zu Rom und vor ägyptiſchen Bildern hiernach gefragt. Einige glaubten, die Sache ſey rein unmöglich, Andere, ſie laſſe ſich denken, a) wenn die vollkommene Gleichheit nicht im ſtrengſten Sinne genommen, ſondern als eine Uebereinſtimmung des Ganzen und ſeiner Theile in der Art gedacht werde, daß die Dimenſionen, die Eintheilungen, die nach beſtimmter Norm gleichmäßig behandelte und nicht ſtarke Ausrundung der untergeordneten Partien ſich entſprechen, und man nur wolle, daß für den Anblick ein Unterſchied nicht zu bemerken geweſen ſey; b) wenn die Bildſäulen nicht in verſchobener und bewegter Stellung, ſondern auf gleichmäßig geſchloſſenen Füßen ſtehend, mit anſchließenden Armen, und gerad gehaltenem Kopf, ſo wie man oft ägyptiſche Bilder ſehe, geweſen ſey, weil in der dadurch erzeugten Lage der Glieder, ihre umfaſſenden Linien und die Ausrundungen der untergeordneten Theile zu beyden Seiten ſo gut als vollkommen übereinſtimmten. Einer derſelben (Herr L.) behauptete ſogar zwey ägyptiſche Bildſäulen, die auf dieſe Weiſe durch die Stirne herab der ganzen Länge nach aus zwey Hälften zuſammengekittet geweſen, und nach Rom zum Verkauf gekommen wären, geſehen zu haben, was ich, da darüber nichts Näheres zu erfahren war, auf ſich beruhen laſſe. (1828.)

Digitized by Google

ſeyn, daß beyde vollkommen zu einander paſſen würden. Ein ſolcher Typus aber, der nicht nur Symbole und Ausdruck im Allgemeinen feſtſetzt, wie es durch alle Zeiten auch der blühenden Kunſt geſchah, ſondern bis auf das Einzelne ſich erſtreckt, iſt gerade das Weſentliche jener Kunſtepochen, welche das von den Vorfahren Ueberlieferte mit religiöſer Scheu oder treuer Gewiſſenhaftigkeit nachbilden. Es trifft alſo das Verfahren der Künſtler von Samos mit den Angaben, die ein langes Beharren der Kunſt bey derſelben Art und Weiſe annehmen ließen, in einem Punkte zuſammen, beydes ſich ergänzend und erklärend: ein Umgeſtalten der Plaſtik war unmöglich, weil der Kanon nicht nur das Allgemeine der Geſtalten, ſondern auch die Bildung des Einzelnen feſten Geſetzen unterworfen hatte. Wie lange nun dieſe überraſchende, im achten Jahrhunderte noch ſichtbare Ruhe der Kunſt in überlieferten Formen unter einem ſo bildſamen und beweglichen Volke beſtanden, zeigt eine Nachricht bey Pauſanias, welche der auf das Geſchlecht der Dädaliden gebauten Begründung ihrer langen Dauer zur Stütze dient.

Die Einwohner von Phigalia ließen einem Fauſtkämpfer aus ihrer Stadt, mit Namen Arrachion, der zu Olympia von ſeinem Gegner vor den Augen der Zuſchauer war erwürgt, aber doch als Sieger gekrönt worden, eine Bildſäule errichten, welche Pauſanias alſo beſchreibt: „Sie iſt ſowohl in dem Uebrigen alt, und nicht am wenigſten in der Stellung. Nicht viel ſtehen die Füße auseinander, und die Hände ſind an der Seite anſchließend herabgeſtreckt. Es iſt aber die Bildſäule aus Marmor gemacht.“ [43])

Man erkennt hier leicht das Aegyptiſchähnliche in Stellung und Gepräg, das Gegenbild zu dem Apollo von Samos, und die Kunſt noch in ihrem alten Gepräge. Nicht ohne Wichtigkeit iſt auch der Umſtand, daß die Bildſäule von Phigalia kei-

[43]) Pauſ. VIII. K. 49. S. 682. — Auch gibt er an, daß eine Inſchrift auf ſie gegraben, aber von der langen Zeit war vertilgt worden. —

nen Gott, ſondern einen Menſchen vorſtellte, bey deſſen Bildung die Rückſichten nicht eintraten, welche verhindern konnten, an den Geſtalten der Götter etwas zu ändern. Iſt aber dieſes, ſo folgt, daß jenes feſte Gepräge nicht nur bey einzelnen Gattungen von Bildwerken, als etwa bey Götterſtatuen, gewöhnlich, ſondern daß es damals das allgemeine der Plaſtik war.

Nun geſchah jener Unfall des Arrhachion in der 53 Ol. d. h. 560 vor unſerer Zeitrechnung, [44]) 60 Jahre vor Ausbruch der Perſerkriege, nur 100 Jahre vor Phidias. In derſelben Zeit lebten die letzten jener alten Meiſter, welche, Schüler des Dä=

(27.)

[44]) Wird die Bildſäule des Arrhachion als eine einzelne Erſcheinung betrachtet, ſo möchte Jemand Veranlaſſung finden, mit den neuen Herausg. von Winckelmanns Geſch. d. K. I. B. Anmerk. 46. die Stellung ſymboliſch als eine Andeutung des Todes zu faſſen, wiewohl auch ſo es ohne Beyſpiel ſelbſt in der älteſten griechiſchen Kunſt iſt, von der doch Werke ſo vieler Arten und Stoffe übrig ſind, daß die Alten den Todten in der ihm gewidmeten Bildſäule **todt** gebildet hätten. Vergl. Abh. II. S. 45. (1816.) Wer griechiſche Art und Sitte, nicht aber nach neueren Anſichten, ſondern aus dem Alterthume ſelber kennt, wird auf das Beſtimmteſte wiſſen, daß eine ſolche Andeutung des Todes, ein Uebertragen des Leichenähnlichen in die Bildſäule des umgekommenen Siegers, wie ſie ganz ohne Beyſpiel in der griechiſchen Kunſtwelt iſt, ſo auch nach dem einſtimmigen Urtheil des Alterthums als abſtoßend, unheilig, als ein *ἄγος* wäre betrachtet worden. Dazu kommt, daß die Worte des Pauſanias ganz deutlich und beſtimmt ſind: *Φιγαλεῦσι δὲ ἀνδριάς ἐστι ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Ἀῤῥαχίωνος τοῦ παγκρατιαστοῦ, τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρὰν αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν.* Wem alſo wollet ihr glauben, dem griechiſchen Periegeten, der die Bildſäulen geſehen, und ſaget, daß ſie in ihrer Stellung **alt** geweſen, oder dem neuen Hermeneuten, der ſie nicht geſehen, und ſaget, ſie habe in ihrer Stellung den **Tod** ausgedrückt? Dem Alten, der den Bildern ältern Styles und ihren Eigenthümlichkeiten überall beſondere Beachtung widmet, oder dem Neuen, der von einer leichenähnlichen Bildſäule oder einer bekränzten Leiche (*Ἠλεῖοι δὲ ἐστεφάνωσάν τε καὶ ἀνηγόρευσαν νικῶντα τοῦ Ἀῤῥαχίωνος τὸν νεκρόν.* Pauſ. a. a. O.) auf dem Markte von Phigalia nicht nur ſelber nicht erſchrickt, ſondern auch Andern zumuthet, einen ſolchen Gräuel auf einem griechiſchen Marktplatze ſich gefallen zu laſſen? Dazu kommt, daß in den Worten des Pauſanias *οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες* der Begriff des Todes ganz ausgeſchloſſen iſt. Sollte in dem Bilde eine **Leiche** dargeſtellt ſeyn, ſo müßten die Füße **geſchloſſen** ſeyn, an

dalus genannt, dadurch den Beſtand ſeiner Art und Weiſe in noch ſo ſpäter Zeit beſtätigen. Bis dahin alſo war ſeit den älteſten Zeiten, d. h. ſeit wenigſtens 1000 Jahren, die Kunſt in Griechenland dem alten Gepräge treu geblieben, und, was wir wohl in Aegypten kannten, was ſich in einer aſiatiſchen Monarchie, nicht aber in Griechenland erwarten ließ: es liegt ein langes Zeitalter des durch Glaube und Alterthum geheiligten Typus der bildenden Kunſt auch in Griechenland offen vor.

Aber was nun als Thatſache über allen Zweifel erhoben iſt, hat ſich ſofort in ein geſchichtliches Problem verwandelt. Wie war es möglich, daß in Griechenland, wo Alles ſich ſchnell zu entwickeln und der ihm erreichbaren Vortrefflichkeit entgegen zu eilen ſchien, die Kunſt ſo tief in den Zeiten herab, bis kaum ein Jahrhundert vor ihrer höchſten Blüthe, an den alten urſpünglichen Typus gefeſſelt blieb, während alles Andere um ſie her in ſtätem Wechſel begriffen war, und der ganze Kreis von Vorſtellungen, Verfaſſung, Wiſſen und Sitte neue Geſtalt und Art gewonnen hatte?

Billig treten wir hier vor Allem denen entgegen, welche die Beweglichkeit des griechiſchen Volkes, durch die es aus einer Vorſtellung in die andere, von dem einen kaum ergriffenen Gegenſtande zu einem neu ſich darbietenden getrieben ward, und Alles nur feſtzuhalten ſchien, um es zu entwickeln, ſich daran zu freuen und dann zu verlaſſen, welche dieſes Bild der Griechen, das

(27.)

einander anliegen; hier aber ſtehen ſie auseinander, zwar nicht viel, aber ſie ſtehen doch auseinander, und zwar gerade ſo, wie man es bey den älteſten und ächteſten Urkunden der griechiſchen Kunſt ſieht, in denen Niemand eine Leiche ſuchen wird, z. B. in der Bronze des Museo Nani zu Venedig mit dem Namen des Polykrates, abgebildet in Collezione di Tutte le antiquità ... nel Museo Naniano No. 276. Venez. 1815. Gleichwohl hat die Leichenbildſäule des Arrhachion noch jetzo ihre Vertheidiger gefunden, zuletzt an K. O. Müller. So ſchwer hält es, einem Vorurtheil zu entſagen, um ein uns unbequemes hiſtoriſches Faktum anzuerkennen. (1828.)

Digitized by Google

Horatius erfand, [45]) aus dem ſpätern, in Freyſtaaten üppig gediehenen Lande herausnehmen, und es auf die Zeiten vor den Perſerkriegen, oder weiter zurück tragen. Selbſt hinter dem Umtriebe und Wechſel der ſpätern Zeit wird ein aufmerkſamer Blick das Mangelhafte und Einſeitige jener Zeichnung und ein treues Beharren an Vielem der alten Art und Kunſt wahrnehmen; aber, zurückgehend, das Feſthalten an dem Alten um ſo ſtärker finden, je mehr er ſich dem Urſprunge der freyen Verfaſſungen nähert. Hinter denſelben aber, in der langen monarchiſchen Zeit, iſt das Schauſpiel ein ganz anderes, und Griechenland

(27. 28.)

[45]) Horatii epistol. II. 1, 98.

Ut primum positis nugari Graecia bellis
Coepit, et in vitium fortuna labier aequa,
Nunc athletarum studiis, nunc arsit equorum;
Marmoris aut eboris fabros aut aeris amavit,
Suspendit picta voltum mentemque tabellâ:
Nunc tibicinibus, nunc est gavisa tragoedis,
Sub nutrice puella velut si luderet infans
Quod cupide petiit, mature plena reliquit.

Wieland: „Ich zähle dieſes Gemälde des Genie's und Geſchmacks der Griechen für die edleren Künſte unter die ſchönſten Stellen im ganzen Horaz." – Der Schreiber dieſes findet es ein wahres Zerrbild von den Griechen, da aus dem letzten Vers hervorgeht, daß der Römer des Auguſtiſchen Zeitalters die aus Ueberſättigung entſprungene Flatterhaftigkeit ſeiner feinen Zeitgenoſſen nur mit etwas mehr Unſchuld auf das Volk der Griechen in ſeiner geiſtigen Blüthe überträgt. Dieſes Ueberſpringen aus einem Gegenſtande in den andern, das kindiſche Ergötzen an dem Schnellvorübergehenden hätte von Allem, was ſie geleiſtet, gewiß nichts hervorgebracht. Es iſt hier offenbar die heitere Hülle, welche den weiſen Ernſt, das Maß und die Stätigkeit des griechiſchen Geiſtes umgab, der bunte Schleyer, welcher ſich über die Tiefe und Erhabenheit deſſelben verbreitete, mit dem ſelbſt verwechſelt, was unter ihm verborgen lag, und allein alle die Blüthen hervortreiben konnte, die den lateiniſchen Dichter zu ergötzen ſcheinen. — Daſſelbe Mißverſtändniß hat ſich jetzt weiter ausgebreitet, als je, und faſt iſt es dahin gekommen, daß man allgemein ein Behagen an heiterer Sinnlich|| keit, und die damit verbundene Beweglichkeit dem Volke als ein Weſen anheftet, das auf der einen Seite unter den meiſten Stämmen Vieles aus der alten Strenge und Wildheit in Sitte und Geſinnung beybehalten, und auf der andern ſich in der Forſchung ſo tiefſinnig, wie in der Tugend heroiſch bewieſen hat. —

Digitized by Google

wiederholt in den Hauptzügen das Morgenland, aus deſſen Schoos ſeine Bildner und zum Theil ſeine Völker hervorgegangen waren: die alten Ordnungen und Sitten ſteigen, unveränderlich, wie Gebete und Sagen ſeiner Prieſter von Geſchlecht zu Geſchlecht in den Jahrhunderten herab, und neben der Kunſt das Greifbare zu bilden, erſcheint, unveränderlich wie ſie, die Kunſt, in gemeſſener Rede Belehrung und Sage darzuſtellen, oder die epiſche Poeſie, in deren zahlloſen Sprüchen, Hymnen, Weihen, Theogonien und Rhapſodien das ganze geiſtige Eigenthum des Volkes von Mund zu Mund von den früheſten Helden bis an die ſpätern Enkel iſt überliefert worden. Auch hier treffen wir auf daſſelbe allen gemeinſame Gepräg in Rhythmen, Fügung, Bildern und Art der Darſtellung, auf einen zweyten heiligen Kanon, der, ohne die Verſchiedenheit in der Einheit des Weſentlichen aufzuheben, wie den Geſängen des Homer und Heſiodus, ſo den Bruchſtücken von mehr als hundert Epopöen aufgedrückt iſt, die in dem langen Zeitraume vom Falle Troja's bis auf die Perſerkriege entſtanden ſind. Noch als aus den Theogonien ſich die philoſophiſche Forſchung entwickelt und die erſten Schulen erzeugt hatte, trugen Empedokles und Parmenides ihre tiefſinnigen Lehren in derſelben Geſangsweiſe vor, in der einſt Heſiod den Urſprung der Dinge und Homer die Thaten des Achilles verkündigt hatten. Wie aber die Poeſie, ſo bewahrte die Tonkunſt in gleichem Range die Art und Weiſe der überlieferten Harmonie und ihre Nomen, und erſt gegen das Ende dieſer Periode erſchienen, beſonders in der Schule von Lesbos, die erſten Meiſter, welche die Tonreihen zu erweitern und die Tonfolge mannigfaltiger zu machen gewagt haben. Durch dieſe Gemeinſchaft des Weſens, in welche die epiſche und muſikaliſche Kunſt zu der bildenden tritt, verſchwindet gänzlich das Ueberraſchende und Widerſtrebende, was die Erſcheinung eines langen Zeitalters jener Beharrlichkeit der griechiſchen Plaſtik in überlieferten Formen beym erſten Anblick haben mochte, und ihre

Stätigkeit, ſtatt dem griechiſchen Geiſte zu widerſprechen, erſcheint in jener Ausdehnung auf alle Erzeugniſſe der redenden und muſikaliſchen Kunſt als die Grundeigenſchaft des frühern griechiſchen Alterthums. Sein Weſen aber, in den drey Schweſterkünſten ausgeprägt, iſt nicht unähnlich dem des alten Orients und ſeiner Weisheit, welche die Würde in dem Beſtehen ſetzet, den Wechſel als unmännlich verſchmähend, und die Sicherheit menſchlicher Einrichtung in Feſtſtellung heiliger Schranken und Maße ſuchet, wodurch die Kräfte gezügelt werden, die, frey entbunden, ſo furchtbar im Zerſtören als groß im Erbauen ſind. Doch durch dieſe Bemerkungen iſt die Erſcheinung einer Kunſtepoche von gleichmäßigem Gepräge zwar in Einklang mit dem Volke und ſeinen andern Beſtrebungen || gebracht, aber noch nicht in ihren innern Gründen erkannt und dargelegt. Was war es nun, Geſetz oder Gewohnheit, Mangel an Regſamkeit des Geiſtes, oder Scheu vor Veränderung, beſchränkte Einſicht oder beſchränkter Wille, was dem feſten Beſtehen zum Grunde lag, und ein regſames Fortſchreiten nach dem Wohlgeſtalteten und Naturgemäßen auch dann noch lange aufhielt, als ſchon ſo Vieles die alten Formen gebrochen und ſich neu geſtaltet hatte? — Antwort ſuchend auf dieſe Fragen, treten wir in das Innere der Tempel, um in ihnen die Geburts-Stätte der Kunſt zu betrachten, und die Anſichten, die Pflege zu erwägen, unter denen ſie gediehen, ſo wie den Dienſt, dem ſie geheiliget war.

Als innerer Lebensgrund in jenen Heiligthümern begegnet uns der Geiſt des höchſten Alterthums, der in Prieſtern und Propheten lebendig war. Von ihm ergriffen achtete ſich der Begünſtigte der Gottheit näher und vernahm ihren Einfluß, die Erkenntniß ihres Weſens, die Offenbarung ihres Willens, in den Tiefen der Bruſt oder in Geſichten. Um nun die empfangene Weihe und Enthüllung den Menſchen mitzutheilen, als Mittler zu erſcheinen zwiſchen dem Gott und den Sterblichen, wurden Symbole und Gebräuche feſtgeſtellt, als der Weg jene Verbin-

Digitized by Google

dung zu unterhalten, unwandelbar und heilig, wie das Weſen deſſen, von dem ſie zeugten, zu dem ſie hinführten. Dieſes Beruhen auf unwandelbarer Satzung war dem Cultus um ſo weſentlicher, da er den beweglichen Sinn der Völker bezähmen, und der Lehre und Sitte, die von ihm ausging, unterwerfen mußte, um zu beſtehen, auch weil er, nachgebend dem Wechſel, ſich in dem Andrange des Neuen bald würde aufgelöst und vernichtet haben. Es darf hier nicht täuſchen, daß die Göttersagen in dem Munde des Volkes und der Sänger, ja ſelbſt der Prieſter vielfach wechſelten und ſich miſchten: ſie glichen dem vielfarbigen Gewand, mit dem häufig die alten Götterbilder nach der Sitte und Neigung ihrer Verehrer bekleidet wurden. Hinter ihnen blieb die alte Lehre treu bewahrt, und wurde den Geweihten in ihrer reinen Geſtalt dargelegt. Bis zur Aufhebung der Eleuſiniſchen Myſterien durch das Chriſtenthum wurden in dieſen die Gebräuche geübt, die Eumolpus aus Aegypten angenommen, und die Hymnen geſungen, die er gedichtet hatte. — In jenen Heiligthümern nun, in dem verſchloſſenen Bezirk ehrwürdiger Symbole und Satzungen, war die Kunſt geboren und erzogen, und dem Dienſte derſelben gleich einer Prieſterinn geheiliget, die durch Sitte und Beſtrebung den Cultus ſchmückt, dem ihr Leben gewidmet iſt. Im Dienſte der Tempel war ſie in Griechenland eingezogen, in ihm beharrte ſie mit unwandelbarer Treue. Selbſt die den alten Satzungen entwachſene Kunſt blieb noch die Dienerinn des alten Glaubens, und die Heiligthümer deſſelben, unterhaltend die großen Triebkräfte, welche den Umſchwung der Plaſtik herbeyführten, boten die Verbindung, die Einigung im Geiſt und Weſen für Alles dasjenige, was in zahlloſen Geſtalten und Stoffen Herrliches gebildet wurde. Wie aber mit dem Cultus entſtanden und in ſeinem Dienſte gediehen, ſo wurde ſie auch mit demſelben durch den allgemeinen Sieg vernichtet, welchen ein neuer Glaube, höhere Offenbarung enthüllend, über die alten Heiligthümer, ihre Sagen und Gebräuche davon trug.

Digitized by Google

Unter den Trümmern derſelben lag ſie lange begraben, bis ſie, ein junger Phönix aus der Aſche ihrer Mutter, in den Tempeln wieder erſchien, die ſich auf den Gräbern des Alterthums unter den erneuerten und durch das Chriſtenthum geſtärkten Völkern erbaut hatten, und der Kirche diente, wie zuvor den Göttern. In dieſer Untrennbarkeit der Kunſt von dem Cultus und ſeinen Heiligthümern, in der Verſchmelzung ihres Wirkens mit dem des Glaubens iſt auch der Grund ihrer urſprünglichen Beharrlichkeit bey alten Formen dargelegt. Dieſe, als jedem Cultus weſentlich anerkannt, mußte ſich nächſt den Geſängen und Gebräuchen auch auf die Kunſt erſtrecken, die als unmittelbare Bildnerinn des Ueberirdiſchen am wenigſten wagen durfte, die geheiligte Form zu brechen, welche das ewig feſte Weſen des Gottes darzuſtellen beſtimmt war. Ueberſchreitung des Maßes, Aenderung des Typus mußte, wie jede Aenderung, in dem feſtgeſchloſſenen Kreis als Frevel erſcheinen, um ſo mehr, da man die Götterbilder nicht nur als Symbole der Unſterblichen, ſondern als von ihrem Weſen erfüllt, als ihre Stellvertreter anbetete. [46]) Selbſt als die Kunſt ſich ſchon frey gemacht, beharrten Anfangs die Orakel noch auf der alten Art ihrer Bildwerke. [47]) Sie

(28.)

[46]) So dachte man ſich das Bild der Artemis, welches aus Taurika nach Lakedämon gekommen, noch ſo grauſam und blutdürſtig, als es in der wilden Heimath geweſen war. Es verlangte Menſchenblut, und erſt Lykurg verordnete, daß ſtatt der menſchlichen Opfer, die ihm fielen, die Jünglinge an ſeinem Altar gegeißelt, und dieſer ſo in Blut gebadet wurde. Pauſanias III. K. 16. 248. erzählt weiter: „Während dieſes geſchieht, ſteht die Prie„ſterinn dabey mit dem Bild. Dieſes nun iſt im Uebrigen leicht wegen ſeiner „Kleinheit. Wenn aber die Geißelnden wegen der Schönheit oder des Adels „des Jünglinges mit mehr Schonung ſchlagen, ſo wird dann dem Weibe „das Bild ſchwer und nicht mehr leicht zu tragen. Sie aber legt die Schuld „den Geißelnden bey und ſagt, daß von ihnen ſie belaſtet werde. So iſt „es dem Bilde von den Opfern in Taurika inwohnend ge„blieben, ſich an Menſchenblut zu freuen.“ —

[47]) Vergl. De l'usage des Statues chez les anciens I. Abth. 6. K. beſ. S. 72. (1816.) Jetzt auch das ſchöne Bruchſtück aus einem noch unge-

gaben dadurch nur dem Bedürfniß der gläubigen Menge Ausdruck und Bekräftigung, auf welches zulezt alle dieſe Satzungen ſich beziehen, und noch in ſpäten Zeiten ging das Volk an den ſchönen Bildern vorüber, um die ehrwürdigen Idole in den Zügen der Vorzeit anzubeten, zu denen ſchon ihre frühesten Vorfahren Herz und Wunſch erhoben hatten; die Götter ſelbſt wollten nicht, daß die alte Geſtalt verändert würde, ja ſie ſchienen durch Eingebungen und Geſichte die Verwandlung ihrer Geſtalt als Frevel auch da noch zu bezeichnen, als die Menſchen ſchon an die neuen Gepräge gewöhnt waren. Eine Prieſterinn der Ilaira und Phöbe zu Sparta, von dem Wunſche getrieben, die alten Standbilder ihrer Göttinnen zu verjüngen, gab ihnen neuen Schmuck, und ſezte einem derſelben ein Haupt, nach der neuern Kunſt verfertigt, auf. Noch ehe ſie die Umwandlung an dem zweyten ausführen konnte, erſchien ihr die Göttinn im Traum und gebot von dem Beginnen abzuſtehen. [48])

druckten Werke über den Apollo von Belvedere (von Anſelm Feuerbach, dem Sohne) Speyer 1828, bey deſſen Leſung man ausrufen kann: Phoebe fave, novus ingreditur tua templa sacerdos!

[48]) Pauſ. III. K. 16. a. Anf. S. 246. 247. (1816.) Nolle deos mutari veterem formam iſt ſo feſter Grundſatz und ſo allgemeine Anſicht des ganzen früheren Alterthums, daß ſie ſich ſogar in gewiſſen Fällen auf die Gebäude der Götter erſtreckte. Die aus Helika vertriebenen Joner begehrten nach Strabo VIII. 385. von den achäiſchen Einwohnern wo möglich das Bild des Poſeidon, und wo nicht, doch die Ueberſiedelung des Tempels. *Τοὺς γὰρ ἐκ τῆς Ἑλίκης ἐκπεσόντας Ἴωνας αἰτεῖν παρὰ τῶν Ἑλικέων, μάλιστα μὲν τὸ βρέτας τοῦ Ποσειδῶνος· εἰ δὲ μὴ, τοῦ γε ἱεροῦ τὴν ἀφίδρυσιν.* Die *ἀφίδρυσις* ſetzet voraus, daß der Tempel des Poſeidon ſo gebaut werde, wie er in Helike war, und was man von den Beſitzern der Stadt begehrte, war alſo, daß ſie die dazu nöthigen Vorkehrungen, beſonders die Meſſungen geſtatten möchten. Daraus aber iſt klar, was man unter den Worten, „ſie hätten um das heilige Bild des Poſeidon gebeten," zu verſtehen habe. Um das Original zu bitten, d. h. von den Helikern zu begehren, daß ſie ihnen den Hort und Schutzherrn der Stadt ausliefern ſollten, nachdem ſie ihnen die Stadt entriſſen, wäre Thorheit geweſen: ſie werden demnach auch hier ein Abbild, eine nach Maßen und Styl des Originals gemachte Wiederholung begehrt, und wenn ſie Beydes nicht erlangen konnten, we-

Digitized by Google

Wenn aber das heilige Gepräge der Kunſt auf das Weſen des Cultus gegründet und bey ihrem Geſchäft und Dienſt ein geheiligtes Erforderniß war, ſo iſt es erklärt, wie dieſelbe Satzung, welche in Aegypten nach Plato die Künſtler ſeit zehn tauſend Jahren nöthigte, dieſelben Bilder immer auf gleiche Art zu arbeiten, ſo daß alle Werke von 500 Menſchenaltern [49]) als die eines einzigen erſchienen, wie dieſe Satzung, wenn gleich anders geſtellt und gemildert, ihren Einfluß auch auf Griechenland ausbreiten und ſo ſichtbar bis auf 100 Jahre vor Phidias erſtrecken konnte. Im Gegentheil kann es Gegenſtand der Unterſuchung werden, wie bey ſo tiefbegründeter Feſtſtellung die heilige Form am Ende dennoch gebrochen und der Kunſt ihr freyer Weg zur Vollendung geöffnet wurde. Doch dieſe Unterſuchung, ſo wie der große Einfluß der älteſten Kunſtepoche und ihres heiligen Styls auf die ſpätern, fällt den folgenden Abhandlungen anheim, welche die Zeiten zu behandeln haben, in denen endlich, nach tauſendjähriger Säumniß, die Kunſt in raſchere Bewegung geſetzt alle Grade der Entwickelung durchlief, das Höchſte und die Fertigkeit es darzuſtellen in drey Menſchenaltern erreichte und dann wieder zu ähnlicher Feſtigkeit gedieh. Denn indem ſie, das alte Gepräge

(28.)

nigſtens die Maße des Tempels gewünſcht haben. Von Ausſendung der Pflanzer ſagt mit Recht K. O. Müller Aegin. S. 45: sequuntur aut repetuntur signa deorum, ipsas, quod maxime memorandum, templorum pristinorum effigies imitari religio." Dieſe Satzung iſt ſo feſt, daß ſie, wenn auch nur theilweiſe, alle Kataſtrophen der ſpäteren Zeit überlebt, und oft da wieder überraſchend hervortritt, wo man ſie längſt als vergeſſen ſich vorſtellt, wie beym Neubau des capitoliniſchen Tempels unter Veſpaſian, wo nach Tacitus, Hist. IV. 53, mit den oben angeführten Worten die Haruspices den Rathſchluß der Götter verkündigten, daß das heilige Gebäude nach den alten Maßen ſollte eingerichtet werden. Allein die Höhe zu vergrößern ward geſtattet. „Id solum religio adnuere."

49) Plato Opp. II. de Leg. p. 656. E. — 657 A. „Achthabend wirſt du daſelbſt Werke finden, die vor zehntauſend Jahren gemahlt oder gebildet ſind, (nicht wie man ſo ſagt, zehntauſend Jahre, ſondern in Wahrheit,) welche gegen die jetzt gearbeiteten weder ſchöner noch häßlicher ſind, ſondern mit derſelben Kunſt ausgeführt." —

Digitized by Google

der früheren Zeit als Grundlage betrachtend, darin aufnahm, was die einmal begonnene Entwickelung an Wahrheit und Schönheit der alten Form allmählig beyfügte, gelangte ſie, bewahrend und ändernd, ſelbſtſchaffend und nachahmend, ſichern Schrittes bis zu dem höchſten Typus erreichbarer Vortrefflichkeit. Dieſer aber, aus der Grundlage des alten entwickelt, und, nicht mehr von Satzung, ſondern vom Genius höherer Einſicht und Bildung bewacht, wurde nun mit derſelben Gewiſſenhaftigkeit wie zuvor der heilige nachgeahmt, ſofern nicht eigene Anſicht zu Erweiterung und Veredlung des frühern Erwerbs einladeten. — So geſchah es, daß die Kunſt abermals 500 Jahre von Phidias bis Hadrian ſich im Ganzen und in ihren beſten Werken auf derſelben Höhe behauptete, und dem Zeitalter des alten heiligen Typus ein anderes entgegenſtellte, deſſen veredeltes Gepräge durch die Einſicht, wie jenes durch den Glauben unverletzt bewahrt wurde, beyde durch das Zeitalter der Entwickelung, oder den Uebergang des alten Typus in den neuen verknüpft. Werden dieſe Erſcheinungen in ihrem Umfange und in ihren Beziehungen dargelegt, wird es dann gelingen, auch die innere Kraft, die jene alten Geſtalten erſt bewahrte, dann in die ſpätern verwandelte und dieſe wieder heilig hielt, gleichſam die Seele der griechiſchen Kunſt, nach ihren Eigenſchaften und den Aeußerungen derſelben weiter zu verfolgen, ſo wird ſich die daraus hervorgegangene griechiſche Kunſt in ihren drey Lebensperioden zu einem Ganzen einigen, dem keine andere Erſcheinung im Gebiet der Entwickelung menſchlicher Anlagen und Kräfte kann verglichen werden.

Digitized by Google

Nachtrag
zur erſten Abtheilung.

Es ſtand zu erwarten, daß die in dieſer Abhandlung dargelegten Anſichten über Urſprung und älteſte Geſtaltung der griechiſchen Kunſt, über ihr langes Beharren in überlieferter Form und über die Gründe dieſer auffallenden Erſcheinung von Seite der alten Schule unſerer Archäologen wenig Beachtung, und von Seite der neuern, welche mit Griechenland in Griechenland ſelber gleich am Anfange fertig werden, eben ſo wie von jenen Widerſpruch erfahren würden, denen bequem ſcheint, auf den Winckelmann'ſchen Pfaden fortzuwandeln. Mit Recht würde demnach der Verfaſſer getadelt werden, wenn er jetzt zwölf Jahre nach der erſten Erſcheinung ſeiner Arbeit, nachdem er Einiges mehr gelernt hat, als er damals wußte, und Einiges beſſer erwogen hat, als er damals zu thun im Stande war, nicht ſich theils im Allgemeinen darüber erklärte, in wiefern ſpätere Beobachtung und Erfahrung ſeine früheren Behauptungen beſtätigt, oder beſchränkt, oder aufgehoben haben, theils auch auf das Verhältniß ſeiner Anſichten zu den Lehren der Gleichgiltigen und der Gegner aufmerkſam machte. Nur dadurch kann der Standpunkt bezeichnet und es deutlich werden, auf welchem der Verfaſſer ſich mit der Sache findet, die er zu führen übernommen hat.

Anlangend nun zuerſt die oben bezeichneten Gegenſtände ſeiner Abhandlung, ſo geſteht er gerne, daß Manches in ihr zu ſcharf ausgedrückt und zu ſchroff hingeſtellt ſcheinen konnte, zumal wenn Jemand an dem Einzelnen feſthielt, und nicht die Sache im Weſent=

ſent=

ſentlichen und mit den Bedingungen und Beſchränkungen nahm, welche theils im Texte, theils in den Anmerkungen waren angedeutet und dargelegt worden. Deßhalb iſt der Ausdruck, wie eine Vergleichung beyder Ausgaben lehren kann, hie und da gemildert und ſo geſtellt worden, daß es, was auch der Sinn der erſten Ausgabe war, deutlicher hervortritt, wie nicht eine ägyptiſche Kunſt in Griechenland eingeführt, ſondern nur ein überwiegender Einfluß der ägyptiſchen auf die älteſte Bildung der griechiſchen ſollte behauptet, und wie neben dem Feſthalten der Griechen an den überlieferten Formen das Beſtreben ſie zu verlaſſen keineswegs als ganz mangelnd ſoll bezeichnet werden, wie es auch in Aegypten nie gefehlt hat. Abgeſehen aber von jener zu großen Schärfe des Ausdrucks dieſer Anſichten habe ich in den Sachen ſelber nichts zu ändern gefunden. Was gegen ſie von Andern geſagt worden, hat ſie nicht erſchüttert, und was ich ſelbſt durch Beobachtung im Studium glaube gefunden zu haben, hat meine Ueberzeugung hierin noch mehr befeſtigt.

Es liegt mir demnach ob, mich hierüber mit dem Leſer, und wo möglich auch mit den Gegnern, zu verſtändigen, mit denjenigen nämlich, welche, ſey es wegen ihres Namens und Anſehens, oder wegen ihrer Gründe, zu hören die Mühe lohnt; denn mit andern ſich einzulaſſen, wie ſie Keinem fehlen, der im Gebiet der Wiſſenſchaft nicht das Gewöhnliche wiederholt, kann Niemandem zugemuthet werden.

Anlangend nun zuerſt die große Frage nach den Anfängen der griechiſchen Kunſt und den Einflüſſen des Fremden, beſonders des Aegyptiſchen auf dieſelben, ſo beginnen wir füglich mit dem Hrn. Hofrath Heinrich Meyer, welcher in der Geſchichte der bildenden Künſte bey den Griechen, Dresden 1824, der alten Anſicht von Winckelmann und dem Anſehen dieſes ſeines Lehrers treu geblieben iſt, nicht ſo, daß er die entgegenſtehende der Widerlegung werth, ſondern daß er ſie von ſeinem Kreiſe ganz entfernt gehalten hat. Wir werden alſo mit ihm zunächſt auf ſeinem Gebiete zu thun haben, von dem er auf das unſrige kaum einen mißgünſtigen Seitenblick geworfen hat.

„Wenn wir," ſo beginnt er, „zu behaupten wagen, Geſtalten wahrnehmen und bildend nachahmen ſey ein angeborner Trieb des Menſchen, ſo findet ſich wohl kein ſtärkerer Beweisgrund für dieſe Behauptung als der, daß bey allen, ſelbſt den roheſten und in der Cultur am meiſten zurückgebliebenen Völkerſchaften doch Götzen oder andere Bilder angetroffen werden, welche, obſchon mißgeſtalt und fratzenhaft genug, nichts deſto weniger das Daſeyn, die Allgemeinheit jenes Triebes bethätigen (l. beſtätigen). Insita sunt nobis omnium artium semina magisterque ex occulto Deus producit ingenia. Seneca de Beneficiis Lib. IV. c. 6. Man könnte noch weiter gehen und ſagen: unter geſitteten Völkern, ja unter den Wilden ſogar würde kein Menſch gefunden, der niemals verſucht hätte, auf eine oder andere Weiſe Bilder zu entwerfen. Folglich werden, ja es müſſen auch der Griechen erſte Bemühungen in der Bildnerey urſprünglich und einheimiſch geweſen ſeyn; nicht aber wie manche vermeinen wollen, den Aegyptern nachgeahmt."

Was nun zuerſt die Form anbelangt, in der uns dieſe Anſicht entgegentritt, ſo wird Niemand in der Annahme eines dem Menſchen angebornen Triebes zu bilden, das heißt in der Anerkennung des Menſchlichen im Menſchen, irgend etwas Gewagtes finden, denn dadurch iſt er Menſch, daß er die von der äußern Welt empfangenen Eindrücke in Gebärde, Ton oder Bild darzuſtellen und wiederzugeben, oder, wie es der alte Ariſtoteles nannte, nachzuahmen ſucht. Die Wagniß liegt aber offenbar in dem hiernächſt verſuchten Klimax, daß überhaupt gar kein Menſch ſey, geſittet oder wild, der nicht irgend wie „Bilder zu entwerfen" verſucht hätte. Wenn dieſes von allem Volk geleſen oder gehört würde, wie Mancher, ſein ſelbſt gedenkend, würde dem der Kunſt enthuſiaſtiſch ergebenen Manne mit Wagner im Fauſt zurufen: „Zwar hab' ich ſelbſt oft wunderliche Stunden; doch ſolchen Trieb hab ich noch nie empfunden." — Es iſt mit allen ſo in das Unendliche gehenden Behauptungen, eben weil ihnen die Gränze fehlt, überhaupt ein mißliches Ding, und man ſollte ſich ihrer zumeiſt da enthalten, wo ſie zur Sache gar nicht nöthig und ganz müßig

ſind. Denn jener Bildungstrieb beſteht ja doch wohl als ein menſchlicher, es mag nun ein Jeder ohne Ausnahme Bilder zu entwerfen Luſt gefühlt haben oder nicht. Auch führt die äußere Natur dem Menſchen bey jenem ihm angebornen Beſtreben gleichſam die Hand und den Griffel: der Spiegel des Waſſers oder anderer blanker Flächen, welcher das Bild der in ſeinen Bereich fallenden Gegenſtände ihm überall klar entgegenhält, das Sonnenlicht, welches macht, daß am Boden oder an aufrechten Flächen die Gegenſtände von den einfachſten bis zur menſchlichen Geſtalt in ihrer beynahe vollkommenen Aehnlichkeit ſich ſelbſt ab und ihm vorzeichnen, die feuchten Maſſen, in denen ſich vor ſeinen Augen Körper jeder Art, Pflanzen, Muſcheln, Theile von Thieren, ja ſein eigener Fuß und ſeine Hand fein und ſauber abdrücken, locken jenen Trieb einladend und ſchmeichelnd hervor, und die Griechen allein ſollten dieſer äußern Ladung und jener inneren Gewalt widerſtanden, das geiſtreichſte, gewandteſte, lebhafteſte Volk hinter den verkommenſten und dumpfeſten zurückgeblieben ſeyn? Eine ſolche Behauptung iſt ſo abenteuerlich, daß wohl Niemand, dem man noch einige Beſinnung zutrauen darf, ſie zum Grunde der Hypotheſis legen wird, nach welcher die älteſte feſte Form der Plaſtik den Griechen aus der Fremde gekommen iſt. Auch ſind die griechiſchen Sagen von dem korinthiſchen Töpfer und die Legende von der Jungfrau, welche des Lieblings Bildniß nach dem Schatten abzeichnet, nicht von einer ſolchen Unbekanntheit, daß ſie irgend einem verborgen blieben, der mit dem Urſprunge der griechiſchen Kunſt ſich zu beſchäftigen auch nur anfängt, und deuten verſtändlich genug darauf hin, daß ſich die Griechen jener erſten Anleitung der Natur wohl bewußt blieben. Dazu iſt auch bey ihnen jener Trieb nicht auf die erſten Zeiten beſchränkt, und das Knäblein Pheidippides ergötzet noch beym Ariſtophanes zur Zeit des Phidias den Vater Strepſiades dadurch, daß es daheim Häuſer bildet, Schiffe ausſchnitzt, aus Riemen Wagen und aus Granatäpfeln Fröſche macht. *Εὐθύς γε τοι παιδάριον ὢν τυννουτονὶ Ἔπλαττεν ἔνδον οἰκίας, ναῦς ἔγλυφεν, Ἁμαξίδας δὲ σκυτίνας εἰργάζετο Κἀκ τῶν σιδίων βατράχους ἐποίει.*

in den Wolken V. 877. Damit uns aber nicht ein anderer Heinrich Meyer den Satz verallgemeint, und ſagt, daß unter den Griechen, den noch wilden und den geſitteten, kein Knabe gefunden worden, der niemals verſucht hätte, auf eine oder die andere Art Häuschen zu bilden und Fröſche zu machen, ſo bemerken wir, daß der Alte ſolche Kunſtfertigkeit des Jungen als etwas ganz Beſonderes und als einen Beweis ſeiner glücklichen Anlage für jegliche Weisheit bezeichnet, *θυμόσοφος γάρ ἐστιν φύσει*, und ſeinen Bericht mit einem Ausruf noch ſpät andauernder Bewunderung, *πῶς δοκεῖς;* ſchließt. Gleichermaßen ward es noch ſpäter vom aufmerkſamen Vater des jungen Lucianus als ein Zeichen guter Anlage mit Wohlgefallen bemerkt, daß der Knabe, wenn er den Schulmeiſtern entgangen war, Wachs zuſammenbrachte, und daraus Ochſen oder Pferde, oder beym Zeus! auch Menſchen bildete: *φύσεώς γε, ὡς οἶσθα ἔχων δεξιῶς ... ἀποξέων ἂν τὸν κηρὸν ἢ βόας, ἢ ἵππους, ἢ καὶ νὴ Δία ἀνθρώπους ἀνέπλαττεν* (Opp. T. I. p. 4.), obgleich ſein Eifer, dieſem Triebe ſeiner Natur gemäß zu thun, ihm von den Lehrmeiſtern nur Schläge eintrug. Später jedoch, da er zu einem Bildhauer in die Lehre kommen ſoll, ſchöpft man von jener ſeiner Plaſtik die beſten Hoffnungen, daß er in kurzer Zeit die Kunſt lernen werde: *καὶ χρηστὰς εἶχον ἐπ' ἐμοῦ τὰς ἐλπίδας, ὡς ἐν βραχεῖ μαθήσομαι τὴν τέχνην, ἀπ' ἐκείνης γε τῆς πλαστικῆς..* Was aber folget aus Allem dem für unſere Frage nach der Herkunft der älteſten feſten Kunſtformen in Griechenland? Handelt es ſich hier davon, den Bildungstrieb der Griechen zu erſticken, um ihn durch ägyptiſche Idole wecken zu laſſen? Oder zu verkennen, daß in Griechenland wie in aller Welt der menſchliche Geiſt ſich im Bilden verſucht habe? Ganz und gar nicht, und es iſt ſchlimm beſtellt mit der Hoffnung, daß man endlich nur die Aufgabe ſehen werde, wo ſie liegt, und auffaſſen, wie ſie liegt, wenn man ſolche Verwahrungen erſt noch einzulegen genöthiget iſt. Aber wovon handelt es ſich denn ſonſt, wenn nicht von dieſen Rudimenten „und gewagten Behauptungen“ über einen nisus formativus im Menſchen im Allgemeinen und bey den Grie-

chen im Beſonderen? Davon handelt es ſich, ob die in Herſtellung und Vervielfältigung beſtimmter Idole von feſtem und allgemein angenommenem Gepräge ſich offenbarende bildende Kunſt ſich von dem Tempeldienſt trennen und getrennt denken laſſe, ob die älteſten Heiligthümer in Griechenland ſolche Götterbilder und mit ihnen jene Kunſt urſprünglich gehabt, oder erſt durch Beymiſchung fremder Sagen, Ceremonien und Opfer, oder bey Einführung neuer Götter bekommen, ob die Griechen, wenn ſie aus Aegypten die weſentlichſten Formen ihres Cultus erhielten, auch von daher den Begriff und Gebrauch jener Götterbilder von beſtimmter Form und Eigenthümlichkeit überkommen und das Ueberlieferte mit ihren Begriffen, Anſichten, Uebungen, Fertigkeiten verbindend, dadurch einen uralten Kunſttypus gegründet haben, der neben ſich kein Beſtehen urſprünglicher Anlage, keinen eigenen Verſuch in den Anfängen ausſchließt, zugleich aber auch, die verſchiedenen Elemente des Fremden und Einheimiſchen in ſich vereinigend, geeignet war, das ihm Widerſtrebende zu überwältigen, und in Griechenland zu einer Herrſchaft zu gelangen, ähnlich der, welche ſein Vorbild in dem Urlande feſter Formen und Gebräuche, in der Wiege des alle Völker des Alterthums mit ähnlichen Feſten, Gebräuchen, Opfern, Weihungen in gleicher Weiſe durchdringenden Götterdienſtes erlangt und ſo lange Zeiten herab ausgeübt hatte. Das alſo iſt die Frage, der Boden aber, auf dem die Unterſuchung geführt wird, iſt Geſchichtforſchung, Mythenforſchung, Exegeſe und Kritik. Mit den Waffen dieſer Künſte wünſche ich die Gegner in dem Felde erſcheinen zu ſehen, auch daß in Zukunft diejenigen daheim und davon bleiben mögen, die etwa nur mit der Pickelhaube einiger allgemeinen Anſichten und planer Vorſtellungen ihr werthes Haupt bedeckt haben, oder glauben, daß es bey der ganzen Sache nur auf ſo etwas obenhin und ein „Vermeinen wollen“ abgeſehen ſey.

Das ungefähr waren die Erwägungen, zu denen mich der erſte Paragraphus dieſer neuen Kunſtgeſchichte gleich bey ihrer Erſcheinung veranlaßte, und ſiehe! ein Gegner, wie ich ihn ge-

Digitized by Google

wünſcht, wohlgerüſtet und von jugendlicher Friſche trat bald darauf in die Schranken. Herr Prof. Karl Ottfried Müller hat in einer ausführlichen, ſorgfältigen, mit viel Geiſt und gewählter Kenntniß geſchriebenen Anzeige der genannten Kunſtgeſchichte und dieſer Abhandlungen in den Wiener Jahrbüchern der Literatur vom XXXVI. bis XXXVIII. Bande unter mehreren ihrer Behauptungen auch den Zuſammenhang der griechiſchen Kunſt mit der ägyptiſchen in ihren früheſten Anfängen, und den Einfluß dieſer auf jene bey der Begründung ihres älteſten heiligen oder hieratiſchen Typus beſtritten. Seine Arbeit iſt in mehrern Haupttheilen eine wahre Bereicherung der archäologiſchen Literatur; aber, wie die Folge zeigen wird, überall fehlgehend und ſchwach, wo er den Grundanſichten dieſer Abhandlungen entgegentritt. Dazu gilt es auch bey ſeinen Gründen, ſich durch ſogenannte allgemeine Anſichten durchzuſchlagen, um auf den Kern und die Geſtalt zu kommen, welche ſie verbergen. Die Behauptung von dem natürlichen Bildungstriebe der Menſchen, welche Meyer „gewagt" nennt, weiter ſpinnend, ſagt er XXXVI. S. 172: „Ja es dürfte hinzugefügt werden, daß vielmehr die Frage ſeyn müſſe, welche Umſtände bey dem vorherrſchenden Formenſinne, welcher dem helleniſchen Volke doch einmal als charakteriſtiſch zugeſtanden werden muß, die Entwickelung der bildenden Kunſt ſo lange zurückgehalten haben, daß ſie noch nach der Zeit, in welcher die höchſten Kunſtwerke einer anſchaulich darſtellenden Poeſie ſchon aufgeſtellt waren, nur noch rohe Idole formte, und bizarre Geſtalten auf Münzen prägte, als daß man im Geringſten zur Erklärung ihrer früheſten Schritte fremden Einfluß zu Hülfe zu nehmen hätte."

Was aus der Meyerſchen Anſicht hier als ungenaue Auffaſſung und Beſtimmung der ſtreitigen Sache mit anderer Wendung zum Vorſchein kommt, beruhe nun auf ſich. Hat aber wohl dabey den Verfaſſer nicht das Gefühl angewandelt, daß er, im Begriffe ſich gegen den fremden Einfluß auf die griechiſche Kunſt zu wappnen, ihm das Wort redet? Denn angenom-

Digitized by Google

men, daß, was er Formenſinn nennt, beym griechiſchen Volke ſchon in der älteſten Zeit vorherrſchend geweſen ſey, wie ließe ſich die Zurückhaltung deſſelben in der bildenden Kunſt bis in ſo ſpäte Zeit natürlicher erklären, als daß eben ein nicht aus dem Weſen der helleniſchen Natur hervorgegangener, ſondern aus der Fremde wirkender und die urſprüngliche Anlage durch Einführung fremder heiliger Satzung beſchränkender Einfluß wirkſam geweſen ſey? — Er fährt fort:

„In der That, liebe Freunde," darf man zur orientaliſchen Partey ſagen, „ſo lange ihr uns nicht einen ägyptiſchen oder phönikiſchen Homeros nachweiſt, dem der griechiſche die Kunſt ſeines Planes, die Anmuth ſeiner Erzählung, das Schönheitsgefühl in der Behandlung ſeiner Sprache, den in höchſter Natürlichkeit doch ſo geſetzmäßigen Vers abgelernt und abgehorcht hat, bleibt all euer Ableiten griechiſcher Bildung aus dem Orient ſehr unfruchtbar, — ihr ſeigt Mücken und verſchluckt Elephanten."

Man ſieht, daß im Fortgang der Darſtellung ſich dem Verfaſſer der Horizont erweitert, und er, vergeſſend, daß von dem Formenſinn und den Anfängen griechiſcher Plaſtik die Rede war, nun die griechiſche Bildung im Allgemeinen umfaßt. Indeß bleiben wir in der Sphäre, welche unſern Gegenſtand umſchließt, und beziehen ſein Allgemeines auf unſern Fall, ſo könnten wir die lieben Freunde wohl antworten laſſen: Du ſetzeſt, lieber Freund, bey deiner Forderung etwas voraus, was Niemand behauptet hat, daß die griechiſchen Plaſtiker die Kunſt ihrer Plane, die Anmuth ihrer Entfaltung, das Schönheitsgefühl in der Behandlung ihrer Stoffe, den in höchſter Natürlichkeit doch ſo geſetzmäßigen Rhythmus ihrer Geſtalten den Orientalen, beſonders den Aegyptiern abgeborgt haben, denn du forderſt uns auf, das Aehnliche in der analogen Kunſt nachzuweiſen. Der wäre aber fürwahr ein großer Thor, welcher den Griechen von dieſen Vorzügen, welche die Eigenſchaften ihrer ſich entwickelnden und vollendeten Kunſt ſind, auch nur Einen entreißen wollte, um damit Phönikier oder Aegyptier zu ſchmü-

cken, und du handelſt nicht liebreich gegen die lieben Freunde, wenn du ſie ſo großer Thorheit zeiheſt, oder doch darauf ausgeheſt, ſie ihnen ſey es in das Gewiſſen oder in das Conceptum zu ſchieben. Weit entfernt, daß es ſich hier von ſo ſchönen Dingen handelte, läuft, wo die Bildung des älteſten griechiſchen Kunſttypus in Frage geſtellt wird, es auf Mangel an Kunſt in dem Plane, auf Rauheit in der Entfaltung, auf Feſthalten an unſchönen Formen, auf Unnatur und angenommenen Verhältniſſen aus, lauter Dinge, welche du bey der Ungunſt, in welcher Pharao mit ganz Aegyptenland bey dir ſteht, kein Bedenken tragen kannſt, dem dunkeln Lande anheim zu geben, wenn ſich dergleichen in den älteſten griechiſchen Werkſtätten zeigen ſollte. Wo alſo in aller Welt ſind denn die Elephanten, welche wir verſchlucken, will ſagen, zu verſchlucken im Begriff oder in Gefahr ſind, und du handelſt an den lieben Freunden zum zweyten Male ſehr lieblos, daß du ihnen die Gefahr nicht deutlicher zeigſt, die ſie doch offenbar laufen, wenn ihnen begegnen ſollte, nur Ein ſolches Ungethüm zu verſchlucken und ſo in ſich herumzutragen.“ — Doch hören wir weiter: „Das iſt das große Wunder, das ihr zu erklären habt, aber wahrhaftig nicht aus allerley orientaliſchen Einflüſſen und Anſtößen erklären werdet; daß ſich aber der Sinn für individuelle Formen, für charakteriſtiſche Bildung, für großartige Schönheit, der dieſe Poeſien durchzieht, in derſelben Zeit auch ſchon einigermaßen im ſichtbaren Stoffe ausſprach und kund that, verſteht ſich ganz von ſelbſt, und nur dafür ſind Gründe zu ſuchen, warum er erſt ein halbes Jahrtauſend nachher zu der Freyheit und Herrſchaft über den Stoff gelangte, die er ſchon in jener uralten Zeit über das Material der Sprache ausübte.“ — Irren wir nicht, ſo dreht ſich dieſe Darlegung im Kreiſe nach ihrem Anfange zurück, aber nachdem ſie eine andere geworden iſt. Oben iſt der Formenſinn des Griechen dermaßen zurückgehalten und eingefangen, daß er nur noch rohe Idole formte und bizarre Geſtalten prägte, nachdem ſchon alles Uebrige um die bildende Kunſt in friſchem Leben ſtand, hier aber hat dieſer Sinn für individuelle Form, für charakteriſtiſche Bildung,

für großartige Schönheit ſich auch ſchon einigermaßen in ſichtbaren Stoffen ausgeſprochen, als ihn der Homeriſche Geſang in vollem Glanze leuchten ließ, wo denn natürlich die erſte Frage ſeyn wird, wie dieſes, wenn auch noch unvollkommene, Walten ſolcher Herrlichkeit an rohen Idolen und bizarren Geſtalten auf Münzen erkannt werden könne, und wie es auch nur denkbar ſey, daß Alles dieſes ſich von ſelbſt verſtehe?“ Hier darf man den Verfaſſer fragen, ob er wohl ſelbſt ſich verſtanden hat, und ob er bey beſſerer Erwägung darauf beharren werde, zu behaupten, daß, wenn noch die Werke griechiſcher Kunſt des ſechsten Jahrhunderts, die wir freylich ſpärlich genug haben, roh und bizarr ſind, die Werke der drey bis vier Jahrhunderte früheren Zeit, als der Homeriſche Geſang aufblühte, das Aufdämmern des Sinnes für Individualität, Charakter und großartige Schönheit gezeigt haben? und ob dieſes, weit entfernt ſich ſelbſt zu verſtehen, auch nur denkbar ſey? Anlangend nun — zwar nicht das Wunder, denn Wunder gibt es in der Archäologie wohl überhaupt nicht, aber doch das Räthſel, das wir zu erklären haben, und mit dem die ganze griechiſche Archäologie beginnt, den frühen Beſtand der Kunſt in Griechenland und ihr langes Beharren in überlieferten Formen, ſo glaube ich allerdings, und zwar zuerſt, es in ſeinem ganzen Umfang und ſeiner ganzen Räthſelhaftigkeit nachgewieſen, auch ſo weit die Löſung möglich iſt, ſie gegeben zu haben. Doch davon gegenüber ſeinen Anſichten zu ſprechen wird nachher Gelegenheit kommen. Jetzt folgen wir ihm auf ſeinem weitern Gange durch das Allgemeine: „Freylich, ſagt er, ſehen wir dagegen den Verfaſſer des zweyten Werkes nun auch auf dieſem Wege der orientaliſchen Ableitung, und finden auch bey ihm die Meynung, die nach des Ref. Anſicht aller geſchichtlichen Erfahrung ſchnurſtracks widerſpricht: die vielſeitige Entwickelung des griechiſchen Volkes werde zuerſt durch die Vielartigkeit der Pflanzer erklärt, die das rohe, ſeine Götter namenlos und in formloſen Steinen verehrende Volk der Pelasger von den umliegenden Kontinenten erhalten habe. In der That

eine treffende Erklärung, wenn die Völker unorganiſche Maſſen wären, die man nur zu zerkleinern und zu vermiſchen brauchte, um dem Ganzen die Eigenſchaften der Einzelnen in einem gewiſſen Grade mitzutheilen. Aber ein reiches, mannigfaltiges Geiſtesleben, eine vielſeitig ſich entwickelnde Nationalität bildet ihr auf dieſe Weiſe nicht. War nicht Indien ſeit uralten Zeiten eine Welt in ſich und doch unter allen Völkern des Orients das geiſtig reichſte und vielgeſtaltetſte? Hat derjenige Theil des germaniſchen Volksſtammes, welcher ſich rein und unvermiſcht erhalten hat, nicht immer noch am meiſten geiſtige Vielſeitigkeit und am meiſten eigene Kraft in der Behandlung fremder Bildungsſtoffe gezeigt?" — Man ſieht, in welchem Lichte dem Verfaſſer das Beſtreben erſcheint, welches uns allein hiſtoriſch; ihm ganz unhiſtoriſch vorkommt, die, ſo zu ſagen, geiſtige Miſchung der Völker und die Folge derſelben nachzuweiſen: es iſt ihm ein ganz willkürliches Verfahren: die Völker werden dabey zerkleinert (vielleicht zerkleyet), und aus den ſich unähnlichen Stoffen wird dann eine Maſſe zuſammengeknetet, die nach den verſchiedenen Ingredienzien ſchmeckt, die man dazugethan. Das iſt dann, wie es im Folgenden heißt, eine mechaniſche Anſicht, wenn ſie ſich auch mit dem Namen einer großartigen putzt, eine „Bildungsfabrik," die an die Stelle natürlicher Entwickelung geſetzt wird. Nun iſt aber — Indien nicht ausgenommen — in deſſen ungeheueren Kontinenten wie Sprachen, ſo Völker und Gebräuche wild durcheinander ſtehen, Aegypten nicht ausgenommen, deſſen nun begonnene Erforſchung, je weiter ſie gedeiht, deſto deutlicher die Schichten verſchiedener Völker nachweiſet, die in ihm über einander gekommen ſind, kein zu Bildung gelangtes Volk iſt allein, von andern unabhängig und durch ſich ſelbſt geworden, noch kann es durch ſich ſelbſt geworden ſeyn, weil, wie zwiſchen den Familien, ſo zwiſchen den Stämmen, und wie zwiſchen den Stämmen, ſo zwiſchen den Nationen ein nie ruhender Verkehr und Austauſch der Ideen, Vorſtellungen, Erfindungen und Einrichtungen ſtattfindet, der um ſo lebhafter iſt, je mehr das Land

Digitized by Google

den Fremdlingen offen ſteht und zugänglich iſt, und je mehr das Volk Erregbarkeit, Lebhaftigkeit und den Trieb anzunehmen und ſich anzueignen beſitzt. So hat, um gleich zu nehmen, was der Verfaſſer anbietet, der germaniſche Volksſtamm, welchem wir angehören, obwohl er ſeine Sprache, auch ſeinen Geiſt bewahrt, ſeine Religion wie ſeine Geſetzgebung aus Italien bekommen; die Einwirkungen ſüdlicher Länder auf ſeine frühe poetiſche Bildung in den mittlern Jahrhunderten, und zumal der griechiſchen und römiſchen Literatur ſeit Herſtellung der Wiſſenſchaften, zuletzt der neuen Literaturen, hauptſächlich der franzöſiſchen auf die ſeinige, liegen offen da. So iſt auch kein Geheimniß, daß ihm von den Byzantinern die Anfänge der Malerey, der Sculptur, der Architektur zugekommen ſind, und daß ſich die altdeutſche Kunſt unter Einfluß derſelben eben ſo zu einem feſten, jenem urſprünglich verwandten Gepräge gebildet, wie zu Anfange die griechiſche durch den Einfluß der ägyptiſchen. Auch ſieht man wohl, daß es dabey für das innere Leben und die Entfaltung der eigenen Natur der Völker keine Gefahr hat. Haben etwa die erſten nieder- und oberdeutſchen Maler dadurch, daß ſie byzantiniſchen Meiſtern folgten und ihnen analog ihren Bildern einen beſtimmten und gleichſam heiligen Typus gaben und bewahrten, an ihrer Eigenthümlichkeit Schaden gelitten, oder tritt dieſe nicht, ungeachtet jener gar nicht unbedeutenden Einwirkung, die ſich in Auffaſſung und Behandlung heiliger Gegenſtände vorzüglich offenbart, deutlich genug hervor? ließen die deutſchen Baumeiſter, nachdem ſie die erſten und älteſten Krypten und Dome nach Art der Byzantiner gebaut, ſich dadurch abhalten, dem eigenen Genius zu folgen, die Säulen und Fenſter auszudehnen; die Gewölbe zu ſpitzen und jene großen Bauwerke herzuſtellen, denen die ganze Majeſtät des ächten deutſchen Geiſtes aufgedrückt iſt? Oder ſchadet es endlich dem erhabenſten und lauterſten Werke der deutſchen Dichtkunſt, den Oden von Klopſtock, daß in ihnen bald der Rhythmus des Horatius, bald des Pindarus durchſcheinet, daß Ihr über dem Spiegel ſeiner heiligen Fluth manchmal den dirkäiſchen

Schwan gleiten zu ſehen, und in ſeinen Hainen das Wehen der Palmen von Sion zu fühlen glaubt? Und Jemand, welcher das Alles nachwieſe, der die wirkenden Kräfte unter deren Einfluß das Bewunderungswürdige vorbereitet ward, andeutete, den wolltet ihr ſchmähen und euch über ihn erheben, ſtatt die Wege der Vorſehung anzuerkennen, die, der Trennung und Sonderung feind, wie in der Natur, ſo in dem menſchlichen Geſchlechte durch Vermählung und Miſchung der Stoffe und Wirkungen die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Erſcheinungen hervorbringt? Denn der wie den einzelnen Naturen, ſo den einzelnen Völkern eingelegte Trieb des eigenen Lebens und Geſtaltens iſt ſtark genug, um die mannigfaltigſten Einwirkungen und fremde Stoffe zu bewältigen und in ſein Eigenthum und gleichſam in ſein Saft und Kraft zu verwandeln. Selbſt der gewaltigſte, der dem eigenen Triebe eines Volks zumeiſt feindſelige Stoff, die fremde Sprache, über ſeinen Stämmen ausgebreitet, muß ſich den hier wirkſamen Kräften unterwerfen und nach ihrer Wirkung umbilden; oder haben die Völker der Lombardey, des ſüdlichen und nördlichen Galliens, der pyrenäiſchen Halbinſel und der brittiſchen Inſeln nicht gewußt die über ſie gekommene lateiniſche Sprache ſo umzugeſtalten, daß ſie den einer jeden Nation eigenen Charakter und Geiſt athmet und widerſtrahlt? Wer, dem die Hypotheſen noch nicht Unbefangenheit und Beſinnung geraubt, kann zweifeln, daß man in dieſem Kreis von Anſichten allein auf dem feſten und wahren Boden ächt hiſtoriſcher Forſchung, natürlicher Entwickelung und organiſcher Schöpfung ſtehe? Wenn aber der Verfaſſer mit ſeinem Verfahren, welches den engen und vielverſchlungenen Verkehr der Völker auflöst, um jedes einzuhegen und für ſich groß zu ziehen, aus dieſem Kreiſe ausgeſchloſſen iſt, ſo mag er nur zurücknehmen, daß, unſerer Ueberzeugung nach, ſeine Art und Weiſe „der geſchichtlichen Erfahrung ſchnurſtracks widerſpricht,“ und wohl erwägen, ob, was ihm eine organiſche und natürliche Entwickelung ſcheint, nicht ſehr einer Schöpfung aus Nichts gleich ſieht, die das Vorliegende, überall Gebotene,

Natürliche überſieht, um ſelbſterzeugten Luftgebilden nachzugehen.

Doch ich fühle, daß in dieſer Ausführlichkeit dem Verfaſſer folgend, unſere Erörterung zu einem eigenen Buche anwachſen würde, und begnüge mich, in Bezug auf ſeine weitere Beſtreitung des Zuſammenhanges zwiſchen ägyptiſcher und älteſtgriechiſcher Kunſt Folgendes ſummariſch zu bemerken: Nicht darauf kommt es bey Kekrops und der alten Burg Kekropia an, ob zuerſt Theopompus ihn einen Saïten genannt hat, ſondern ob ſich hinter dieſem Namen altattiſcher Sage Einwanderung ägyptiſcher Pflanzer und Götter verbirgt, und die „Argumentation Diodors für den ägyptiſchen Kanon des Telekles und Theodoros" ſtehet auch nach des Verf. Zergliederung im Kunſtblatt 1828. St. 79. S. 314. als Ueberlieferung alter Kunſtſchulen noch ſo feſt wie zuvor. Was dann die Erörterung des Hauptbeweiſes für meine Anſicht belangt, daß ſich allmählige Entwickelung voller Göttergeſtalten nicht nachweiſen laſſe, und am wenigſten heilige rohe Symbole dazu geeignet ſeyen, ſo iſt mir unbegreiflich, wie er nach Leſung von Anmerkung 14. S. 175 noch behaupten konnte, es laſſe ſich „ſchwerlich durch authentiſche Zeugniſſe erhärten, daß in mehreren Heiligthümern an die Stelle roher Steinblöcke und Holzpfähle ſogleich Bilder von völlig menſchlicher Geſtalt getreten ſeyen," und dieſes ſo nackt und bloß, ohne die deutlichſten, übereinſtimmendſten Ausſagen, daß dieſes in den Heratempeln auf Samos und zu Argos allerdings geſchehen ſey, auch nur einer Beachtung zu würdigen? Wohin ſoll es mit ſolchen Unterſuchungen kommen, wenn auf dieſe Art verfahren wird, der ich aus Achtung für ihn ihr Beywort zu geben Bedenken trage? Was hierauf folgt: „Während man ſich nun an manchen Orten immerfort mit ſolchen einfachen Zeichen der Götteranweſenheit (den rohen Symbolen) begnügte, verſuchte man in andern Gegenden mehr von dem Charakter der Gottheit im Bilde darzuſtellen, und eine menſchliche Geſtalt zur Trägerinn von allerley Attributen zu machen, entweder bloß von einer größern Kühnheit, oder auch von einer gewiſſen Kunſtfertigkeit beſeelt,

wie ſie ſich indeſſen auch beynahe bey Kindern und Wilden findet. Da ſetzte man denn in dem einen Orte einen Kopf auf einen Pfahl oder Block, in dem andern ſchnitzte man ein ganzes Xoanon oder Holzbild;" das Alles klingt allerdings wie Geſchichte oder doch Ueberlieferung, wie Ergebniß weiter und gründlicher hiſtoriſcher Forſchung, vor welcher die Tenebrae officinarum ſich erhellen — die Mauern der Vergangenheit weichen aus einander, man ſieht die menſchliche Geſtalt zur Trägerinn der Attribute erwählen, hier wird ein Kopf auf einen Pfahl geſetzt, dort ein Xoanon geſchnitzt — und gleichwohl iſt Alles aus der Luft gegriffen, ein reines νεανιεύεσθαι, wie man es eben brauchte, um eine unerfreuliche Lücke der geſchichtlichen Forſchung mit Geweben der Phantaſie zu überſpinnen. Nachdem man die Spuren mythiſch-hiſtoriſcher Ueberlieferung überſehen, und die ſie verfolgende und offenliegende Unterſuchung abgewieſen hat, iſt des Lucretius video per inane geri res zurückgekehrt. Beſſer thut hier immer noch Heinrich Meyer, indem er, ohne ſich auf Widerlegung einzulaſſen, ſich begnügt, die ihm unbequeme Meynung auf die Seite zu ſchieben, um auf dem betretenen Wege fortwandelnd das alte Mährlein von Neuem zu erzählen: „Auf ſolche Steine (die man als Götter verehrt) wurden nun bald auch Köpfe geſetzt u. ſ. w.," was dann freylich wunderſam genug klingt, rohe Steine und Köpfe darauf; dann kommt Uebung, die den Arbeitern Muth verleiht, jenen unförmlichen Maſſen die Geſtalt von menſchlichen Figuren zu geben, wo man wieder nicht begreift, warum Jemand, der einen Kopf machen kann, noch beſondern Muth braucht, um einen Arm oder ein Bein zu machen, zumal da man das Alles ſich, ſo will es der Verfaſſer, nicht anders als „noch völlig roh, ſteif, bewegungslos und mißgeſtaltet" denken darf.

Anlangend den Typus, welcher ſich in der griechiſchen Kunſt feſtſetzte, ſo kann es vor der Hand gleichgültig ſeyn, was Hrn. Prof. Müller zu ſeiner Erklärung genügt; uns aber genügt, daß er einen ſolchen Typus und ſeinen langen Beſtand anerkannt hat. Schwankungen und Verbeſſerungen in dem durch die angenomme-

nen Formen gezogenen Umkreiſe ſind natürlich nicht ausgeſchloſſen; doch thut der Verfaſſer Unrecht, die von dem Roheſten ausgehenden und ſich allmählig verbeſſernden Formen der älteſten Münzen hieherzuziehen, da die Schwierigkeit dieſer neuen Kunſt des Stempelſchneidens hier die Mißgeſtalt offenbar auch da noch hervorbrachte, wo man in weichen Stoffen längſt darüber hinaus war. Dazu iſt das Beyſpiel der Münze, die einen Centauren oder Faun vorſtellt, welcher eine Frau davonträgt, unglücklich gewählt. Einmal iſt bekannt, daß auf mehreren Münzen aus Zeiten der ſchon vorgerückten Kunſt noch uralte und rauhe Gepräge treu wiederholt werden, nicht unwahrſcheinlich Copien alter Bildſäulen ſtadtbeſchützender Götter, wie das nach dem Homeriſchen Hercules in der Unterwelt geformte Bild des in die Kniee geſunkenen und pfeilſchießenden Hercules auf der Rückſeite der Münzen von Thaſos, der Silen auf denen von Naxos in Sicilien. Die Schönheit der Köpfe auf den Hauptſeiten zeiget, daß man, beſſeren Gepräges ſchon mächtig, hier die alten Formen abſichtlich beybehielt. Daß die rauhen Münzen mit dem angeführten Gepräge dahin gehören, zeigt der auf mehreren ſehr zierlich gearbeitete Helm der vorderen Seite. Dazu hat die Gruppe in ihrer älteſten Form etwas ächt Barbariſches, von den allerfrüheſten helleniſchen Alterthümern der Kunſt noch auffallend Abweichendes. Nun iſt ſeit Seſtini's Unterſuchungen in Lettere Numismatiche T. VI. p. 2. bekannt, daß dieſe Münzen der Stadt Lete gehören (die Inſchrift, *βουστροφηδὸν* geſtellt, hat auf mehreren deutlich *ΛETAION*, und Ptolemäus nennt die Stadt *Λητῆ*, wovon *ΛETAION* d. i. *Λητaίων* für die Einwohner die richtige Benennung iſt). Von Plinius aber wird dieſelbe in das Innere von Makedonien geſetzt, und dadurch deutlich genug als eine nichtgriechiſche bezeichnet, welche demnach ein altes makedoniſch-barbariſches Stadtbild in ihr Münzwappen ſtellte, nachdem ſie von den benachbarten Griechen die Kunſt des Ausprägens ihrer Münzen gleich andern nicht helleniſchen Städten angenommen hatte. Auch können die ſchwarzen Vaſenbilder nicht beygezogen werden, um die Idee eines herrſchenden Typus zu beſtreiten, die gerade

in den älteſten mit der größten Schärfe und Beſtimmtheit ausgedrückt iſt. Wenn aber neben den zwar ſteifen, ja faſt ſtarren Bildern in ihrem noch beſtimmten Maß des Profils, der Augen, der Glieder, der Stellung gemeſſene Seltſamkeit oft „recht widerliche und ſeltſame Geſtalten“ vorkommen, ſo ſind dieſe keineswegs als die Uranfänge nothwendig zu betrachten, denn nicht ſelten haben ſie als Zeichen ſpäteren Urſprungs freyere Bewegung als die alterthümlichſten und nach feſter Regel gemachten Figuren: es erſcheint dann, wie häufig auch in der ſpäteren Zeit, ſchlechte und übereilte Arbeit neben ſorgfältiger und geübter. Endlich meynt der Verfaſſer, würde gerade dann, wenn ein ſolcher ſtrenger Typus die altgriechiſche Kunſt beherrſcht hätte, eine ſehr augenfällige Uebereinſtimmung derſelben mit dem ägyptiſchen Kunſtſtyl dargethan werden müſſen, um den Schluß auf Uebertragung zu rechtfertigen. Ich kann hier den Verf. ſeinen Erörterungen über die Verſchiedenheit des griechiſchen und ägyptiſchen Typus überlaſſen, da ſie nichts beweiſen. Hier genügen einige Bemerkungen. Erſtens kennen wir die Denkmäler nicht, welche Pauſanias noch in den Tempeln als ägyptiſche, und ägyptiſch-ähnliche bezeichnet, ſ. Anm. 33., und ſomit fehlen uns die wichigſten Urkunden, um eine aus andern Gründen feſtſtehende Thatſache noch mehr zu ſtützen. Zweytens geht die ägyptiſche Ueberlieferung nicht rein nach Griechenlaud über, ſondern miſcht ſich mit dem Lokalen und Nationalen, und wenn die Sage dem Dädalus die Umgeſtaltung des ägyptiſchen Gepräges beylegt, ſo deutet ſie doch wohl deutlich genug an, daß ſchon in jenen fernſten Zeiten das Ueberlieferte dem Einheimiſchen zu einer Kunſtform verſchmolzen ward, welche den alten Nationaltypus nur noch trübe durchſcheinen ließ. Allerdings haben auch die älteſten griechiſchen Figuren ihre beſtimmten nationalen Eigenthümlichkeiten, und es iſt offenbar, daß ihnen, einzelne Fälle, wie z. B. die Tetradrachmen von Attika, ausgenommen, das menſchliche Antlitz helleniſchen Geſchlechtes eben ſo zum Grunde liegt, wie der ägyptiſchen das äthiopiſche; aber ſo groß iſt der Unterſchied nicht, wie ſich der Verf. einbildet. Die Uebereinſtimmung

Digitized by Google

mung in Zeichnung der Augen, die auch im Profil ſo angelegt ſind, als ſähe man ſie von Vorn und ihre Ausdehnung nach der Länge erkennt der Verf. ſelbſt an, und ſie iſt für die urſprüngliche Gemeinſamkeit von großer Bedeutung. Wenn ſich aber die Attribute der ägyptiſchen Götter „nicht in altgriechiſchen Bildwerken finden", ſo findet ſich dagegen (vergl. Guſtav Fr. Wagen über die Mumien der k. Akad. d. Wiſſenſchaften zu München, in ihren Denkſchriften vom J. 1818 zu Anf.) der Thyrſusſtab nebſt dem Weinlaub und den Weintrauben auf den ächten und alten ägyptiſchen Oſirisbildern des prachtvollen Münchner Sarkophages, deßgleichen das Pantherfell, mit dem der Thyrſusſtab des Gottes ſelbſt und die geweihten Frauen geſchmückt ſind. Herr Prof. Müller hat in dem, was er hiſtoriſche Kritik nennt, ſich weites Feld gegen die Verläſſigkeit des Herodot gemacht, und vielleicht Manchen bewogen, ſeinen eigenen Verknüpfungen und Muthmaßungen mehr zu trauen als der ſchlichten Ueberlieferung des alten Vaters der Geſchichte. Wenn nun Herodot (II. 42.) den Oſiris für den Dionyſos der Griechen erklärt, wie will der Verf. der Beſtätigung dieſer von ihm weit weggewieſenen Gleichſtellung ausweichen, welche ſie durch die Gleichheit der entſchiedenſten Symbole des Thyrſus und des Pantherfelles für den Gott und die Bacchä auf dieſen ächten und lautern Urkunden der ägyptiſchen Malerey ganz unerwartet nach mehreren tauſend Jahren erhält? Iſt aber Dionyſos ägyptiſch, ſey es, daß ſeinem Cultus der des ägyptiſchen Gottes vereiniget wurde, oder daß vor deſſen Ankunft kein Dionyſoscult war, ſo ſind es auch die darauf gegründeten Myſterien, und wie nach Herrn von Hammer auf einem Sarkophagbrett in Wien, wird man auch bey uns die heiligen Schleyer, die Gürtel, die Opferſchalen, die Granatäpfel, die Brode und Opferkörbe, die aus den Vorſtellungen griechiſcher Myſterien beſonders auf Vaſen bekannt ſind, wiederfinden. — „Wir ſehen," ſagt der einſichtsvolle und zugleich ganz unbefangene Verfaſſer der angeführten Abh. S. 43, „hier Scenen aus den Myſterien des Oſiris, ganz wie wir auf ſo vielen Sarkophagen der Grie-

Digitized by Google

chen und Römer Vorſtellungen aus den Myſterien des Dionyſos ſehen; in beyden ſpielen Thyrſus und Pantherfell dieſelbe Rolle.“ —

In der Kleidung ſtimmen beſonders die faltenloſen enganſchließenden bunten Frauengewande auf altgriechiſchen Vaſenbildern älteſten Styls, deren Hr. Prof. Müller nicht gedachte, als er behauptete, ſie ſeyen der griechiſchen Kunſt immer fremd geblieben, und welche ſogar den ägyptiſchen Streif vorn herab haben, mit der Kleidung der ägyptiſchen Bilder zuſammen, und auf den älteſten Reliefen die nach Art der Kalantika angelegte Maſſe der Haare oder Kopfbedeckung. Auch iſt das gerade Ausſchreiten der Füße und das Herabſtrecken der Arme (*τὰς μὲν χεῖρας παρατεταμένας, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα.* Diodor I. 98.) das Zurückſchieben und Geradhalten des Kopfes und das Anziehen der Schultern zu charakteriſtiſch, als daß die Uebereinſtimmung hierin in ägyptiſchen und altgriechiſchen Bildern bloß aus der Unbeholfenheit der Kunſt ſich erklären ließe. Vielleicht geht der Verfaſſer, welcher in der Meynung ſteht, noch ganz andern Zuſammenhang als dieſen artiſtiſchen zwiſchen Griechenland und Aegypten zerſtört zu haben, darauf aus, auch die Fäden zu zerreißen, welche ſich, wie wir eben ſahen, zwiſchen Dionyſos und Oſiris hinſpinnen; indeß hat es damit eigene Bewandtniß. Wie die Geiſter nach alter Sage laſſen die alten Ueberlieferungen und Documente jeden Hieb ſeines Schwertes durchgehen und ſind immer wieder da, wie zuvor, und während er darauf denkt, alle Spur jenes Zuſammenhanges zu tilgen, findet ſein vortrefflicher Lehrer, dem außer umfaſſender Gelehrſamkeit auch eine ſeltene Unbefangenheit des Urtheils zur Seite ſteht, Aug. Böckh in dem unvergleichlichen Commentar zu Pindar Olymp. V. 9., ſich veranlaßt, dem urſprünglichen, an den Cultus geknüpften Zuſammenhang griechiſcher und ägyptiſcher Kunſt in Bezug auf Athene Polias Zeugniß zu geben: Tam Athenas autem quam Lindum Polias Minerva ex Aegypto videtur advecta esse una cum artis sculptoriae initiis, qua de re dixi ad Ol. VII. (S. 172.) . . . Et Trözene multa sunt rerum Aegyptiarum vestigia, nicht

ohne unſeres Verfaſſers abweichende Anſicht S. 172. zu erwähnen.

Noch geben wir Folgendes zu erwägen. Es iſt bekannt, daß die älteſten griechiſchen und hetruriſchen Steine ſämmtlich auf dem Rücken die Form der von den Aegyptern heilig gehaltenen Käfer haben, und in der vorderen Fläche die Bilder, auch daß ſie gleich den ägyptiſchen zum Tragen durchbohrt ſind. Sie ſind demnach ganz nach Art der ägyptiſchen Scarabäen eingerichtet. Wird dieſe treue, ſogar das altnubiſche Symbol beybehaltende Wiederholung einer beſtimmten Claſſe ägyptiſcher Werke in der älteſten griechiſchen Zeit etwa auch ſo höchſt natürlich ſeyn, „daß es die Griechen wahrhaftig nicht erſt von den Aegyptiern zu lernen brauchten,“ oder wird es der Verf. abweiſen, weil mit dem Scarabäus nicht auch „die Geißeln oder Dreſchflegel, die Scepter mit Thierköpfen, die Nilſchlüſſel und Lotosſtengel herübergenommen wurden?“ Mir ſcheinen dieſe aus der Nacht der fernſten Zeit hervorragenden feſten und lichten Punkte ſo deutlich den Weg zwiſchen dem Alterthum beyder Völker und ihrer Kunſt zu zeigen, daß nur ein unwillkürliches Verſeſſenſeyn auf vorgefaßten Anſichten hindern kann zu folgen, quo fata vocant atque augur Apollo.

Leid aber thut mir, bey dieſen Auseinanderſetzungen härter mit einem Manne zuſammengeſtoßen zu ſeyn, den ich wie wenig andere hochachte, und von dem ich nie eine Schrift aus der Hand gelegt habe, ohne mich belehrt und angeregt zu finden. Indeß haben ſich ſeines ſonſt hellen Geiſtes mehrere Vorurtheile bemächtiget, die ihre Wurzeln weit umher erſtrecken und oft da ausſchlagen, wo man ihrer Erſcheinung nicht zu begegnen hoffte. Sein Beſtreben, die Griechen von allem fremden Einfluß zu iſoliren, und die Ueberzeugung, daß das eine „organiſche“ Anſicht ſey, gehören darunter. Doch ferne von uns bleibe der Gedanke, ſeinem wahren und großen Verdienſte, neben welchem dieſe Flecken leicht verſchwinden, deßhalb zu nahe zu treten, und um ſo mehr freut es mich, nach jenen ſchlimmen Auseinanderſetzun-

gen auf eine Partie zu ſtoßen, in der ſeine Gelehrſamkeit mit einem richtigen Urtheil und einer ausnehmenden Seherkraft des Geiſtes verbunden im ſchönſten Lichte ſtrahlt. Es iſt ſeine Darſtellung der Kunſt im Homeriſchen Zeitalter.

Von den Uebrigen, welche unabhängig von unſern Abhandlungen, oder ſie bekämpfend, die ihnen entgegenſtehende Anſicht zu ſchirmen geſucht, würde Herr Hofrath Aloyſius Hirt wegen des Anſehens, das er ſeit langer Zeit als Archäolog ſich zu erwerben gewußt hat, zumeiſt ausführliche Berückſichtigung und Widerlegung nöthig machen, wenn er ſie nicht ſchon in dem genannten Aufſatze des Herrn Prof. Müller S. 180 ff. gefunden hätte. Wir können uns deßhalb in Bezug auf ihn kürzer faſſen. Es hat nämlich genannter Veteran der archäologiſchen Literatur ſich über die Zeit, von welcher wir handeln, zwey Vorſtellungen gebildet, die beyde gleich ungeſchichtlich und unhaltbar ſind. Die eine, daß unter den Griechen bis zur Zeit des ägyptiſchen Königes Pſammetichus nichts von Bedeutung ſey gebildet worden; die andere, daß, nachdem dieſer König Aegypten den Griechen geöffnet, und weil er es gethan, ſich überall ein reges Leben in der griechiſchen Kunſt gezeiget, indem ſie nun von den ägyptiſchen Vorbildern und daher überlieferten Erfindungen und Geſchicklichkeiten in Bewegung geſetzt und vorwärts gebracht worden ſey. Vergl. ſ. Abh. in der Amalthea 2. Bd. S. 27 — 62., auf deren Inhalt er ſich in der Beurtheilung dieſer Abhandlungen in den B. Jahrb. f. wiſſenſchaftliche Kritik 1827. S. 231 beruft. Um die erſte Hypotheſis, von der die zweyte abhängt, geltend zu machen, iſt er genöthigt, die Erwähnungen von Arbeiten, Uebungen, Werken der Kunſt, von denen die Homeriſchen Geſänge angefüllt ſind, aus ihnen durch Deutungen und Drehungen, die weder der hiſtoriſchen noch der kritiſchen Muſe gehören, zu umgehen oder zu verhüllen, und die Kunſtwerke nebſt den Fertigkeiten, aus denen ſie hervorgegangen, anderwärts, z. B. bey den Phönikiern, unterzubringen. Und wie verfährt er dabey? Nach hergebrachter Weiſe veralteter Gelehrſamkeit wird angenommen, daß zu

Homerus Zeit nichts geweſen, wovon er nicht geredet, und alſo keine Sache als damals vorhanden angenommen werden könne, im Fall er nicht davon Erwähnung gethan. Da nun im Homer Zeichnen und Malen nicht beſonders erwähnt werden, und das ſpäter dafür gebrauchte Wort γράφειν bey ihm ritzen und kratzen bedeutet (die analogen Wörter ποικίλλειν, δαιδάλλειν konnten von jedem Ausſchmücken durch Kunſt gebraucht werden, wie μιαίνειν, für färben Il. Δ, 141. gebraucht, der alten Malerey, der wie bekannt das Anſtreichen der Figuren genügt, vollkommen gemäß iſt), ſo haben dieſe Künſte nicht einmal in der Grundlage beſtanden, ja ſogar—wiewohl Helena, Circe bunte Kleider weben und Penelope ſelbſt davon den Namen hat — es ſind auch keine Kleider mit bildlichen Gegenſtänden gewirkt worden. Homer erwähnt ferner keine Formen in Thon, keine Modelle in Holz, und der δούριος ἵππος, das trojaniſche Pferd, das man allenfalls dafür halten könnte, von dem „begreift Herr Hirt leicht," daß „dieß eher einem unförmlichen Gerüſte, als der wirklichen Geſtalt eines Pferdes ähnlich ſeyn mochte." Wie aber, wenn die Beſchreibung des Pferdes bey Tryphiodorus, gleich allen Stoffen dieſer Spätlinge der griechiſchen Epik aus früheren Werken und namentlich aus den Cyklikern geſchöpft, die Sage von der Ausführung dieſes Koloſſes ganz anders überliefert, und wenn Herr Hirt ihn als unbequeme Gewähr verſchmäht, kann er uns zumuthen auch leicht zu begreifen, wie die Trojaner ein unförmliches Gerüſt für ein Pferd gehalten und als Weihgeſchenk für die Pallas in die Stadt durch die zerbrochenen Mauern eingeführt haben Epeos aber, dem die Sage das ξόανον des Hermes zu Argos beylegte, Pauſ. 2, 29., konnte wohl einen Mercurius ſchnitzen, aber kein Pferd zimmern? Und dieſes Herumfahren und Schalten mit alter Sage ſoll hiſtoriſchen Ergebniſſen zur Begründung dienen? Indeß dem Leichtbegreifenden gab es einmal keine Modelle und nichts ihnen Aehnliches im Homer, und alſo, das folgt nun ganz von ſelbſt, kann es auch kein Treiben der Metalle gegeben haben. Von dieſer Stärke der

Beweiskraft iſt ungefähr auch das Uebrige, was für jene Hypotheſis vorgebracht wird.

Anlangend die andere Hypotheſis über Ausfluß der griechiſchen Kunſt aus dem durch Pſammetichus geöffneten Aegypten, ſo wird Niemand in Abrede ſtehen, daß der nun lebhaftere Verkehr mit jenem Lande wie auf Anderes, ſo auch auf die Kunſt, beſonders in den nahgelegenen Schulen von Rhodus, Samos und auf der Küſte von Kleinaſien wohlthätig eingewirkt habe; aber die damals eben in allen griechiſchen Staaten und Landen gleichmäßig und in ähnlicher Weiſe beginnende und ſich aus überlieferten Formen zum freyen Schaffen erhebende Kunſtentwickelung der Griechen aus dem Lande uralter und ſteifer Form jetzo noch herzuleiten, iſt wegen der gänzlichen und innern Verſchiedenheit deſſen, was dort war und nun hier geſchah, ganz unmöglich, und zeuget zugleich von einer gänzlichen Unbekanntſchaft mit demjenigen, was neben der Kunſt in dem ganzen Gebiete des Wiſſens, Denkens, Könnens und Schaffens damals in Griechenland geſchah und wie es geſchah. Jemand, der die Bewegung der Plaſtik aus Aegypten deßhalb herleitet, weil damals das Land den Griechen geöffnet wurde, der muß auch die damals beginnende neue Staatenordnung, Geſetzgebung, Philoſophie, Tonkunſt, Lyrik und was ſonſt nicht Alles aus Aegypten herüberleiten, weil ſie mit derſelben Eröffnung zuſammentrifft, und Solon, Pythagoras u. a. nach Aegypten gegangen ſind; er muß, wie der Nil das ausgedörrte Land in Aegypten überſchwemmt, ſo eine gleichmäßige geiſtige Nilüberſchwemmung über alle Inſeln, Staaten und Kontinente der Griechen vom Phaſis bis nach dem Rhodanus ausbreiten, um den trockenen Boden des helleniſchen Geiſtes mit dem Naß des von Gott entſprungenen Stromes zu befeuchten und zu befruchten. Hr. Aloyſius Hirt iſt zwar erſt mit der Kunſt in das Reine gekommen, aber er, oder irgend einer ſeiner Freunde und Genoſſe ſeines Geiſtes, kann die ganz gleiche Befruchtung des Uebrigen ganz in gleicher Weiſe darzuthun nicht von ſich weiſen, und haben ſie ihr löbliches Vorhaben zu Stande gebracht, und den griechiſchen Genius ſeiner ſelbſtthätigen Herrlichkeit entkleidet, um

ihn in den ägyptiſchen Weiher unterzutauchen, dann wollen wir ihre kritiſche Muſe zum Könige Echetus ſchicken, der ihr die Naſe und die Ohren mit grauſamem Erze abſchneiden ſoll:

ἐς Ἔχετον βασιλῆα βροτῶν δηλήμονα πάντων
ὅς κατὰ ῥῖνα τάμησι καὶ οὔατα νηλέϊ χαλκῷ.

Gehen wir von dem Urſprunge der griechiſchen Kunſt auf ihre älteſte Geſtalt über, ſo begreift man leicht, daß von der Art, wie man ſich die Kunſt entſtanden denkt, die Anſichten über ihren früheſten Charakter wenigſtens zum Theil bedingt werden. Wer demnach die älteſte Plaſtik in Griechenland, wie die Pflanze aus dem Keime, ganz ohne fremden Einfluß durch den natürlichen Bildungstrieb der Menſchen allein hervortreiben und erwachſen läßt, der verfährt nun, wie Herr Meyer nach Winckelmann thut, ganz folgerecht, wenn er denſelben Trieb ſich mit einer im Ganzen ebenmäßigen Kraft äußern und dadurch die Kunſt von einem Zeitalter in das andere immer mehr und beſſer aufſchießen und ſich entfalten läßt, bis zuletzt der allmählig groß und ſtark gewordene Baum Blüthen und Früchte trägt. Das iſt die eigentliche, von Herrn Müller in anderem Sinn genommene organiſche, aber freylich eine ganz imaginäre Geſchichte der Kunſt, der alle Meldungen der wirklichen, die übriggebliebenen Denkmäler und die Natur der Verhältniſſe gleich ſtark widerſprechen; indeß dieſem Uebelſtand kann einmal nicht abgeholfen werden, und wer ſich entſchließt, dieſen Weg zu wandeln, muß es eben mit verſchloſſenen Augen und Ohren thun, um durch kein Widerſtreben der Erſcheinungen in dem freyen Walten ſeines Geiſtes geſtört zu werden. Indem wir dieſe Schaar ihre bequeme Straße gehen laſſen, wenden wir uns wieder zu K. O. Müller, welcher, zu ſehr Geſchichtforſcher, um ihr zu folgen, und als ſolcher an Faſſung und Löſung hiſtoriſcher Aufgaben gewöhnt iſt. Wenn auch nicht durch alle, ſo läßt er doch durch einen der angeführten Gründe, nämlich durch den andauernden Namen und Einfluß der Dädaliden bis auf Dipönus und Scyllis herab ſich beſtimmen, einen alten und in überlieferten Formen beharrlichen Typus anzuerkennen, welcher von den früheſten Zeiten bis um die 50. Olympiade

herab, im Ganzen ſich bewahrt habe; indeß über die Ausbreitung, Feſtigkeit und Dauer deſſelben und über die Gründe ſeines Beſtandes weicht er in mehr als Einer Hinſicht von dieſen Abhandlungen ab. Hier alſo finden wir uns mit dem Gegner auf einem zugeſtandenen Grund und Boden, und es handelt ſich ihm gegenüber nicht, ihn erſt zu erkämpfen, ſondern nur zu umgränzen und ſeine Natur näher zu beſtimmen. Anlangend nun die Ausbreitung und Herrſchaft des altgriechiſchen Typus (denn die Beymiſchung des ägyptiſchen iſt ſchon früher behandelt worden), ſo iſt neben derſelben, wie K. O. Müller XXXVI. S. 177 ſagt, in den Werken der früheren griechiſchen Kunſt Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Zeichnung der Figuren nicht ausgeſchloſſen, wenn auch dieſe Mannigfaltigkeit nicht, wie ihm ſcheint, groß genannt werden kann, und wenn auch der ſtehende Charakter derſelben durch die Annahme von „manchem Herkömmlichen" in ihm zu ſchwach bezeichnet iſt. Denn wie könnte jene Mannigfaltigkeit groß ſeyn, da jede Figur, Stellung, Wendung, Kleidung im alten Syl einen ſo beſtimmten, nicht von der innern Wahrheit, ſondern von der Ueberlieferung hergenommenen Charakter trägt, und wie könnte „manches Herkömmliche" die rechte Bezeichnung für jenen Charakter ſeyn, der ungeachtet der Verſchiedenheiten und Abſtufungen, die er zeiget, doch in ſich ſo feſt und durch ſich ſo kennbar iſt, daß durch ihn, wie durch ein gemeinſames Gepräge, alle Erzeugniſſe aller Zeiten und Stoffe nicht nur vor der Entwickelung, ſondern auch nach derſelben nicht wenig Werke, die ihn beybehalten, Münzen, Vaſen, Reliefe und runde Bilder geſtempelt ſind, und eben ſo nach ihm erkannt, wie von den Werken anderer Völker, beſonders der italiſchen, unterſchieden werden. Wer dieſes erwägt, wird in dem manchen Herkömmlichen und in dem Feſthalten an dem nichtigen und nichtsſagenden Ausdruck eines conventionellen Typus das innere Widerſtreben nicht verkennen, mit dem man darangeht, eine offenliegende Thatſache und ihre unbequemen Folgen anzuerkennen. Wir wiederholen es auch auf die Gefahr, daß die Gegner der Pharaonen und ihrer Prieſter darüber ungeduldig werden,

Digitized by Google

daß Griechenland hier vollkommen das Schauſpiel des Morgenlandes, und namentlich Aegyptenlandes wiederholt. Der Geſichtspunkt aber, unter welchen wir die Sache gebracht haben, ſteht vollkommen parallel demjenigen, unter welchem Plato in der oben angeführten Stelle die ägyptiſche Kunſt betrachtet: *ΑΘ. Ὅπου δὲ νόμοι καλῶς εἰσι κείμενοι .... οἰόμεθα ἐξέσεσθαι τοῖς ποιητικοῖς ὅ, τι περ ἂν αὐτὸν τὸν ποιητὴν ἐν τῇ ποιήσει τέρπῃ ῥυθμοῦ ἢ μέλους ἢ ῥήματος ἐχόμενον, τοῦτο διδάσκοντα καὶ τοὺς τῶν εὐνόμων παῖδας καὶ νέους ἐν τοῖς χοροῖς ὅτι ἂν τύχοι ἀπεργάζεσθαι πρὸς ἀρετὴν ἢ μοχθηρίαν; ΚΛ. οὔτοι δὴ τοῦτο γε λόγον ἔχει. ΜΕ. πῶς γὰρ ἄν; ΑΘ. Νῦν δέ γε αὐτὸ, ὡς ἔπος εἰπεῖν ἐν πάσαις ταῖς πόλεσιν ἔξεστι δρᾷν πλὴν κατ' Αἴγυπτον. ΚΛ. Ἐν Αἰγύπτῳ δὲ δὴ πῶς τὸ τοιοῦτον φῄς νομοθετεῖσθαι; ΑΘ. Θαῦμα καὶ ἀκοῦσαι. πάλαι γὰρ δή ποτε, ὡς ἔοικεν ἐγνώσθη παῤ αὐτοῖς οὗτος ὁ λόγος, ὃν τανῦν λέγομεν ἡμεῖς, ὅτι καλὰ μὲν σχήματα, καλὰ δὲ μέλη δεῖ μεταχειρίζεσθαι ταῖς συνηθείαις τοὺς ἐν ταῖς πόλεσι νέους. Ταξάμενοι δὲ ταῦτα ἅττα ἐστὶ καὶ ὁποῖ' ἄττα ἀπέφαιναν ἐν τοῖς ἱεροῖς. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἐξῆν οὔτε ζωγράφοις, οὔτ' ἄλλοις ὅσα σχήματα καὶ ὁποῖ' ἄττα ἀπεργάζονται καινοτομεῖν, οὔτ' ἐπινοεῖν ἄλλ' ἄττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἔξεστιν, οὔτ' ἐν τούτοις, οὔτ' ἐν μουσικῇ συμπάσῃ· σκοπῶν δ' εὑρήσεις αὐτόθι τὸ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα, ἢ τετυπωμένα (οὐχ ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριοστὸν ἔτος ἀλλ' ὄντως) τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα, οὔτ' αἰσχίω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.* In den Geſetzen, Opp. T. II. p. 656. B. seq. — Es iſt jetzo bekannt genug, wie gar nicht unbeträchtlich die innere Verſchiedenheit in den Werken der ägyptiſchen Kunſt nach Zeiten, Orten und Geſchicklichkeiten der Urheber ihrer Werke iſt, ſo wie, daß in den Bildungen von den roheſten nubiſchen Idolen an bis herauf zu den mit faſt idealer Schönheit und Anmuth ausgeſtatteten feinſten ägyptiſchen Bildwerken und Bildſäulen (das bewundernswürdige Haupt des ſogenannten jungen Memnon im brittiſchen Muſeum, über welches der ſelige Rohden in der Amal-

thea II. S. 120 ff. gründlich und gelehrt geſchrieben hat, gehört unter dieſelben) eine nicht geringere Mannigfaltigkeit vorliegt, als unter den Werken des ältern griechiſchen Styls. Gleichwohl hat Plato recht, ſie als die Werke Einer Zeit und Eines Geiſtes zu betrachten, weil in ihnen ungeachtet jenes Grades innerer Mannigfaltigkeit und Verſchiedenheit doch überall daſſelbe Gepräge und die feſte Satzung für Stellung, Anordnung, Ausſchmückung und Geſtaltung ſichtbar iſt, welche ſich weder in dem Häßlichſten noch in dem Schönſten verläugnet.

Iſt aber die Erſcheinung in Griechenland und Aegypten weſentlich dieſelbe, wie es bey der Offenkundigkeit und Beſtimmtheit der Denkmäler Niemand läugnen kann, der nur z. B. die alten Palladien, welche ſich zufällig in größerer Anzahl erhalten haben, oder die unter dem thörichten Namen der Hoffnung begriffenen, das Gewand aufhebenden weiblichen Figuren alten Styles vergleicht, die an Eigenthümlichkeit, Unerſchütterlichkeit des Gepräges keinem ägyptiſchen Frauenbilde etwas nachgeben, dann müſſen auch wie die Wirkungen, eben ſo die Urſachen eine feſte Analogie haben. Es kommt aber hier nicht darauf an, wie K. O. Müller zu glauben ſcheint, daß man annehmen müſſe, das ägyptiſche Geſetz oder die prieſterliche Herrſchaft, welche daſſelbe in Aegypten ſchirmte, ſey in leibhafter Geſtalt nach Griechenland übergepflanzt worden. Jenes Geſetz ſelber war Ausdruck und Form des Geiſtes der alten Religion, und beſtand dieſer Geiſt des alten Cultus in Griechenland, ſo bedarf man hier nicht des ägyptiſchen Buchſtabens, noch der ägyptiſchen Formen prieſterlicher Ordnung, er wird auch ohne dieſelben ſich auch in Griechenland in ähnlichen Wirkungen offenbaren. Der Geiſt der Religion aber ſteht für ſich wieder nicht allein, ſondern in Verbindung mit der Scheu vor jeder alten und ehrenwerthen Ueberlieferung, ja es iſt nur die ſtärkſte und entſchiedenſte Form dieſer Scheu, welche da alle Verhältniſſe des Lebens durchdringt, wo die Völker noch in urſprünglicher Schlichtheit und Befangenheit beharren.

Gehen wir aber in das Einzelne der Sache, ſo ſcheint K. O.

Digitized by Google

Müller in den erſten Abſchriften ſeiner Arbeit XXXVI. S. 176. im Ganzen mit den Anſichten der Abhandlung übereinzuſtimmen, nur daß auch hier er zurückhält, abdingt und jeden Schritt vorwärts wie mit dem geheimen Wunſche thut, ihn wieder rückwärts zu thun. Statt die Feſtigkeit alterthümlicher Satzungen im ganzen frühen Alterthum anzuerkennen, begnügt er ſich, die Hellenen „eigentlich immerdar," beſonders aber in den frühern Zeiten ſehr weit von jenem flüchtigen Leichtſinn entfernt zu zeigen, mit dem in neuerer Zeit ein Jeder ſich auf ſeine Hand gern etwas Neues bildet, ehe er das beſte Vorhandene kennen gelernt hat. Statt den Zwang wahrzunehmen, der beym feſten Beſtand alter Ordnungen auch den Widerſtehenden zurückhält, neigt er ſich auf ein „freywilliges Anſchließen aller Künſtler an anerkannt große Muſter," ohne welches freywillige Anſchließen „die Conſequenz, welche die alte Kunſt in ihren Darſtellungen von Göttern und Helden zeigt, ſich niemals hätte bilden können," obwohl in der Zeit, von welcher hier die Rede iſt, noch kein Anſchließen an große Muſter denkbar iſt, weil noch keine vorhanden waren. Indeß ſcheint nach dieſen Verflüchtigungen des Althelleniſchen in feſten Formen befangenen Geiſtes der Verfaſſer doch in die offene und richtige Anſicht einzulenken. „In früheren Zeiten," ſagt er, „macht dieſe Anhänglichkeit an das Herkommen, dieſe Ehrfurcht vor der Sitte und Weihe der Väter, einen beſondern hervorſtechenden Charakterzug der helleniſchen Stämme aus." Die Ungenauigkeit der Verbindung, nach welcher oben ein freywilliges Anſchließen an große Muſter und hier Anhänglichkeit an das Herkommen, zwey ganz verſchiedene Dinge durch das zeigende Wort dieſe parallel geſtellt werden, übergehen wir, um wie vorher die Anerkennung eines alten Kunſttypus, ſo hier die Anerkennung zweyer ſeiner Hauptgründe, die Anhänglichkeit an das Herkommen und die Ehrfurcht vor altväterlicher Sitte hervorzuheben. Nun iſt aber Herkommen und Sitte der Vorfahren gerade die Ueberlieferung im weiteſten Sinne, und die Ehrfurcht vor ihm äußert ſich eben in einem Feſthalten an ihm im Wechſel der Zeiten und der Beſtrebungen. Auch zur

Anerkennung des Einfluſſes der Religion hat er ſich entſchloſſen, wiewohl mit derſelben Schüchternheit des Ausdrucks: „dazu kommt die Scheu vor dem Heiligen, wozu die Tempelbilder — damals die Hauptgegenſtände der Kunſt — natürlich gehörten.“ Iſt aber dieſe Bezeichnung „Scheu vor dem Heiligen“ allein und ohne nähere Beſtimmung für die wichtige und entſcheidende Sache hinreichend? Scheu iſt ein ſchwanker Begriff, hängt von dem Gefühl und der Anſicht des Einzelnen ab. Wird aber eine allgemeine, dem Alterthum als unterſcheidendes Zeichen eigene Scheu vor den Göttern gemeynt, ſo reicht der Begriff zur Erklärung des hier Vorliegenden auch noch nicht hin; denn ein Volk kann die Götter ſcheuen, ohne deßhalb ſich verpflichtet zu achten, ihre aus dem Alterthum überlieferten bizarren Standbilder zu wiederholen. Wir ſind demnach genöthigt, uns jene Scheu nicht nur als eine allgemeine, dem ganzen Volk inwohnende, ſondern auch in einer ſolchen Ausdehnung zu denken, daß dadurch die alten Götterbilder vor Veränderung geſchützt wurden. Iſt aber dieſes, ſo tritt uns hier die in den heiligen Dingen waltende Satzung, *τὸ νομιζόμενον*, und das Geſetz, *ὁ νόμος*, entgegen. Denn bekannt iſt, daß beydes, *νομιζόμενον* und *νόμος*, nicht allein von dem geſchriebenen Geſetz, ſondern von der alten feſten Sitte gebraucht wird, daß es die allgemeine Geltung und ihr Ausdruck eben jenes Feſthalten und Bewahren iſt. So in der ſchönen Stelle des Iſokrates Areopagit, S. 145. der Reisk. Ausg., welche, dort von den Athenäern gemeint, von allen Griechen gilt: *ἀλλ' ἐκεῖνο μόνον ἐτήρουν (ἐν τοῖς ἱεροῖς) ὅπως μηθὲν μήτε τῶν πατρίων καταλύσουσι, μήτ' ἔξω τῶν νομιζομένων προσθήσουσιν· οὐ γὰρ ἐν ταῖς πολυτελείαις ἐνόμιζον εἶναι τὴν εὐσέβειαν, ἀλλ' ἐν τῷ μηθὲν κινεῖν ὧν αὐτοῖς οἱ πρόγονοι παρέδοσαν*, er iſt eben ſo in dem ſpätern Ausſpruch der römiſchen Aruſpices bey Tacitus: Nolle deos mutari veterem formam. Histor. IV. 53. Aber die Griechen machten das Herkömmliche und Ererbte (*τὰ νομιζόμενα* und *τὰ πάτρια*) „zur hauptſächlichen Richtſchnur, auch

ohne von Prieſtern angehalten zu werden?" XXXVIII. S. 268. Die heiligen Dinge ſind wie überall, ſo auch in Griechenland in der Pflege der Prieſter, und wie kann Hr. Prof. Müller gerade hier vergeſſen, daß unter dem Schirme der Heiligthümer alle religiöſe Ueberlieferung ſtand und geſchirmt ward, daß zu Eleuſis ſo gut wie zu Delphi und — bey welchen Heiligthümern nicht in gleicher Weiſe? — das Gebot galt und in Ehren gehalten wurde, das zum Dienſt des Gottes Gehörige nach vaterländiſcher Sitte zu verrichten? Was alſo ſoll dieſer allgemeinen, bekannten, ja anerkannten Anſicht gegenüber die Verſicherung, die Griechen hätten nicht nöthig gehabt, von Prieſtern zur Bewahrung des Ueberlieferten angehalten zu werden? Art und Sitte zu bewahren war allerdings im Geiſte des Volks, und die Geſetze des Staats darauf geſtellt; aber die Hut, die Pflege dieſer altväterlichen Weiſe in den heiligen Dingen, wo anders war ſie, wenn nicht in den Tempeln, das heißt bey den Prieſtern? Wie kann dieſer Folgerung der Verf. anders entgehen, als mit der Annahme, daß bey Schirmung derſelben die Tempel, welche keinen andern Zweck als dieſen hatten, gleichgültig oder läſſig geweſen ſeyen? Und von wem kam noch zu des Veſpaſianus Zeit der Ausſpruch Nolle deos mutari veterem formam, wenn nicht von den Männern, welchen jener Schirm oblag? Wie ſich alſo auch Hr. Prof. Müller ſtellen und wenden mag, ſo bald er dieſen Kreis von Vorſtellungen berührt, wird er trotz ſeines Widerſtrebens mitten hineingezogen, und was er als eine Scheu vor dem Heiligen ſchüchtern und ſchwankend bezeichnet, wird ſich, ſchärfer in das Auge gefaßt, auch ihm als eine aus dem Alterthum überlieferte Satzung geſtalten, nach welcher der Frömmigkeit widerſtrebend, alſo für frevelhaft gehalten wurde, in den heiligen Dingen, zu denen die Kunſt in ihrer älteſten Form gehört, Aenderungen vorzunehmen. Wie bey Allem dieſem die „ausländiſche Einwirkung" zu verſtehen, die Herr K. O. Müller natürlich abweiſet, braucht nach dem Vorhergehenden nicht erſt noch erläutert zu werden. Der Geiſt der alten Religionen, ja der chriſtlichen in ihren feſteſten Formen, iſt hier urſprünglich einer und derſelbe, und

Digitized by Google

dieſe Einheit und innere Uebereinſtimmung, ſchon in dem religiöſen Gefühl der Menſchen gegeben, wird durch das gemeinſame Band, welches den alten Cultus der verſchiedenen Länder umſchlang, noch mehr befeſtiget. Die Einwirkung beſtand, nicht als eine ausländiſche, ſondern als eine nothwendige, nachdem in dem Laufe der Jahrhunderte die Erinnerung an den gemeinſamen Urſprung oder den urſprünglichen Zuſammenhang der verſchiedenen Götterdienſte nur noch ſchwach und in einzelnen Zügen bewahrt wurde.

Wie alſo auch der Verf. abdingen und beſchränken möge, was er einräumt und annimmt, iſt von der Art, daß es ohne das Uebrige, dem er entgehen will, nicht haltbar iſt, weil es zur Erklärung nicht ausreicht. Sofort aber ſollte man glauben, wären wir mit ihm im Reinen, und er werde, wenn auch ſein Sträuben gegen Aegypten, gegen Einwirkung des Fremden, gegen heilige Satzung und prieſterlichen Schirm derſelben ihn in dem Vorhofe dieſer Anſichten hielte, doch nicht auch aus dieſem wieder und über die äußerſten Schwellen zurück entweichen; doch ſo ſtark ſind die ihm auch gegen den kleinſten Theil jener Anſicht inwohnenden Antipathien, daß er wie von Reue über die Zugeſtändniſſe ergriffen, ſich von ihnen, XXXVIII. S. 269, neu ermannt, um die „Starrſucht," welche die bildende Kunſt der Griechen ſo lange darnieder hielt, auf eine weit einfachere und natürlichere Weiſe zu erklären, „als durch jenen von einer ägyptiſirenden Hierarchie ausgehenden Typus." — Was von dieſer ägyptiſirenden Hierarchie zu halten, welche die Einbildung des Verf. unaufhörlich beſchäftiget und an jeder unbefangenen Auffaſſung der Sache hindert, ſo ſind die Leſer darüber nach dem Vorhergehenden im Klaren. Ehe wir aber dem Verf. weiter folgen, muß die Beweglichkeit und Unſtätigkeit, das *ἀξύστατον* ſeiner Vorſtellungen über den Gegenſtand, von dem er handelt, bemerklich gemacht werden. Wir ſehen ihn zuerſt das Beſtreben nach Charakter, Bedeutſamkeit und den Sinn für Anmuth in die älteſten Gebilde der Griechen hineintragen, obwohl er ſie für roh und bizarr ausgab. Dann entſchloß er ſich, einen Typus für die älteſte griechi-

ſche Kunſt gelten zu laſſen, doch nur in ſehr engen Schranken. Plötzlich aber iſt jenes Beſtreben nach Anmuth und Bedeutſamkeit verſchwunden, dieſe Beſchränkung aufgehoben, und er läßt ſie von einer Starrſucht befallen und ſo lange darnieder gehalten ſeyn, als ihm nöthig iſt. Wie bekannt hört bey der Starrſucht auch das leiſeſte Zeichen des Lebens auf; Manche, damit befallen, ſind als Leichname begraben zu werden in Gefahr geweſen, und er geht demnach mit dieſer Annahme auf Einmal weiter, als mir je in den Sinn gekommen. So unmöglich iſt es, wo das Urtheil befangen ward und zwiſchen der Thatſache und vorgefaßten Meinungen unſtät umher irrt, einer feſten, klaren, in ſich abgeſchloſſenen Anſicht theilhaftig und froh zu werden. Iſt aber die altgriechiſche Kunſt erſt in Starrſucht geſenket worden, ſo liegt nun dem Verfaſſer ob, den Urſprung dieſes Leidweſens zu erklären, a. a. O. S. 269. Er meint nämlich „ein beſonderes Gewicht legen zu müſſen auf den Unterſchied zwiſchen Kunſt und Handwerk. Das Handwerk, ſagt er, bringt Dinge, welche das tägliche Leben erfordert, dem Zwecke, wozu ſie erfordert werden, gemäß hervor. Die Kunſt, im eigentlichen Sinne des Wortes, ſucht ein inneres Leben in Gefühl und Phantaſie durch äußere, jenem Leben entſprechende Formen darzuſtellen und mitzutheilen. Handwerksmäßig war alſo das Verfahren der griechiſchen Bildner und Bildſchnitzer ſo lange, als ſie, bloß das Bedürfniß des Cultus zu befriedigen bedacht, allerley irdene Bilder und hölzerne Puppen verfertigten, damit man etwas habe, dem man die gebührenden Ehren erweiſen könne. Dergleichen konnten für öffentlichen und häuslichen Gottesdienſt ſchon in großer Menge fabricirt werden, wie Töpfe und Tiegel für die Küche, ehe Jemand nur den Gedanken faßte, daß es möglich ſey, das dem Herzen inwohnende Gefühl von der Größe und Gewalt dieſer Gottheiten durch menſchliche Gebärde und Haltung in Erz oder Stein auszudrücken. Es war wahrhaftig ein im höchſten Grade verwegener Gedanke, in weſſen Geiſte er auch zuerſt aufgeſtiegen ſeyn mag — ein Gedanke, der der Unmöglichkeit Trotz zu bieten ſchien — ein gewöhnliches Idol des Zeus, in dem die Form ziemlich indifferent war, wo nur

das Beywerk Einiges andeutet, aber an das der fromme Glaube oft um ſo andächtigere Vorſtellungen von dem Vater der Götter und Menſchen knüpfen mochte, je weniger ihm äußerlich gegeben war: ein ſolches Idol auszubilden zu einer Darſtellung der Gottheit, die durch ſich ſelbſt Huld und Majeſtät ausſprach, und durch das Verdienſt des Künſtlers Anbetung forderte. Es iſt denkbar, daß von einer ſolchen Belebung des todten Stoffes ſelbſt eine Zeit ſich nichts träumen ließ, in der doch in andern Richtungen der höchſte und reinſte Kunſtgeſchmack entwickelt war, in der würdevolle oder heitere Chortänze die mannigfachſten Empfindungen darſtellten, der gymnaſtiſch gebildete Jüngling bey den Uebungen des Fünfkampfs, vom Flötenſpieler begleitet, mit Gewandtheit auch Anmuth entwickelte, und die große Zahl der Dichter und Sänger alte Sagen und Empfindungen der Gegenwart in mannigfaltigen Formen in der ſchönſten Rede darzuſtellen wußte. Ja man darf ſagen, daß zu der Zeit, da der Menſch ſich ſelbſt am meiſten zur Schönheit ausſchuf, da der nach ächt doriſchen Grundſätzen erzogene Jüngling in ſeiner ganzen Erſcheinung, in Gang, Blick und Miene, als ein ſchönes Bild der Tüchtigkeit und Sophroſyne, und wenn er etwa, heitere Siegesfreude im Geſicht und Adel in jeder Bewegung, einem Päan des Apollon vortanzte, als das herrlichſte Agalma des Gottes erſchien — die Nachbildung ſolcher Schönheit in Erz und Stein dem Sinne der Nation gerade am entfernteſten liegen mußte. Wenigſtens war es natürlich, daß Gymnaſtik und Chorik, die Künſte, die den menſchlichen Leib zum Darſtellungsmittel haben, vor der Plaſtik ausgebildet wurden; ihre Ausbildung trifft aber, nach den vorhandenen Nachrichten, beſonders in die erſten fünfzig oder ſechszig Olympiaden. Der Bildſchnitzer oder Thonbildner hielt ſich indeſſen ganz an den herkömmlichen Handwerksbrauch, der ja bey der gewöhnlichen Forterbung der Lebensbeſchäftigung auch der Brauch ſeiner Väter war; er dachte nicht daran, die Natur weiter nachzubilden, als daß man den Gegenſtand ſeiner Arbeit erkannte; und Niemand erwartete es auch von ihm. Daß es wirklich ſo war, können namentlich

manche

Digitized by Google

manche Terracottabilder bezeugen, dergleichen man in neueren Zeiten häufig in Attika gefunden (der Rec. hat mehrere der Art bey Obriſt Leake, Herrn Burgon und Andern geſehen), plumpe, unförmliche Figuren, in einfachen Stellungen, meiſt auf viereckigen, maſſiven Seſſeln ſitzend, durchaus ohne Anſpruch auf Zierlichkeit und Schönheit, und, wie man ſieht, mit freyer Hand aus dem Thon geknetet. Wer ſolche Figuren etwa neben die emaillirten Terracotta's, die man aus den Mumienſchachten Aegyptens zu Tauſenden heraufholt, ſtellen kann, möchte ſich den Gegenſatz eines anſpruchloſen Handwerks mit einer durch religiöſe Satzung gebundenen und darin beynahe erſtarrten Kunſt recht anſchaulich vergegenwärtigen können." — „Es verſteht ſich, daß „die Kunſtkultur" der Homeriſchen Zeit eben nicht in dieſem ſtrengen Sinne zu nehmen iſt. Wenigſtens war die plaſtiſche Kunſt dieſer Zeit größtentheils auf Schmuck von Gebäuden, Waffen u. dgl. beſchränkt, und die Idole der Götter darf man ſich gewiß nicht als lebendige Darſtellungen ihrer Eigenthümlichkeit denken."

Hier alſo iſt, wie man ſieht, aller Bezug auf Ehrfurcht vor den Sitten der Vorfahren und auf Scheu vor dem Heiligen, wodurch in dem Vorhergehenden die Nacktheit ſogenannter natürlicher und populärer Vorſtellungen einigermaßen bekleidet ward, von dem Verfaſſer abgethan, und die Kunſt, in Starrheit verfallen, wird in dem Handwerke gleichſam zu Grabe gebracht. Kaum aber iſt ſie im Sarge, ſo träumt ihm wieder von ihrer Auferweckung. Die Erinnerung an die Beſtrebungen der älteſten Kunſt um Bedeutſamkeit und Anmuth erwachen wieder in ſeinem Geiſte, er gedenkt der lichten und ſchönen Auseinanderſetzung Homeriſcher Kunſt, die er ſelbſt gegeben. Handwerksmäßig darf das Beſtreben der griechiſchen Künſtler nicht ſeyn, die Homer ſchildert und preiſet, und was er alſo von der Starrſucht geſagt, iſt von der Homeriſchen „Kunſtkultur" nicht in dieſem ſtrengen Sinne zu nehmen. Dann folgt ein wenigſtens mit der Bemerkung, die plaſtiſche Kunſt dieſer Zeiſt ſey großen Theils auf Schmuck an Gebäuden, Waffen u. dgl. beſchränkt geweſen,

Digitized by Google

und ſomit liegt, was man zuerſt bey dieſer ſeltſamen Hypotheſis bemerken wolle, der Widerſpruch ihrer einzelnen Theile mit ſich ſelber offen da. Dann, war ſchon bey Homer die Kunſt nicht auf Idole der Götter beſchränkt, ſondern auf alle Geräthe und Zierden des Lebens ausgebreitet, was berechtiget ihn wohl, ſie nach Homer auf die Verfertigung von allerley hölzernen Puppen und irdenen Bildern zu beſchränken, und auf dieſe nichtige Beſchränkung ſofort Schlöſſer zu bauen, die eben ſo wie ihr fundamentum rein in der Luft ſtehen? Wie? und ſind dem Verfaſſer auf Einmal alle die koſtbaren Arbeiten griechiſcher Meiſter vor dem Beginn der Kunſtentwickelung aus dem Gedächtniſſe gewiſcht, daß er den Künſtler nur noch beſchäftigt ſieht, ſeine Thongötzen und Puppen für öffentlichen Gottesdienſt in großer Menge zu fabriciren, „wie Töpfe und Tiegel für die Küche.“ Hat ihm der Gedanke an die mit Gold und Elphenbein bunt geſchmückten Homeriſchen Geräthe nicht die Erinnerung wenigſtens an den Kaſten des Kypſelus oder das aus Gold und Elfenbein gebildete Palladium der Dädaliden geweckt? Hat die Schmiede des Hephäſtos ihm den Gedanken nicht auf den Erzguß der ſamiſchen Künſtler zurückgerufen, und konnt' ihm ſo ganz entfallen, daß in der Homeriſchen Dichtung Hephäſtos ein Werk jenes Dädalus nachbildet, deſſen ſpäteſte Nachkommen er als *Πηλουργούς* zu dem Töpfer, oder, da die hölzernen Puppen der Garderobe nicht entbehren können, als Puppenmacher gar zu dem Schneider in die Lehre thut? Wer die Homeriſche Kunſt anerkennt, hat ſich dadurch den Weg verſperrt, der Nach-homeriſchen auszuweichen, in welche jene mit ihren Sagen, Bedürfniſſen, Mitteln und Uebungen ſo übergeht, daß Niemand eine Gränze zu ziehen vermag, wo in der Zeit die Homeriſche ſich von der ſpätern ſcheidet, noch beſtimmen kann, ob die Ausbildung der Beſchreibung des Homeriſchen Schildes im neunten oder im ſiebenten Jahrhundert vor unſerer Zeit ſey vollendet worden.

Indeß hat vielleicht der Verf. einen Unterſchied eingeſetzt, den wir überſehen, und er meint etwa, daß Topf-, Tiegel- und Götzenmacher einerſeits, und die Arbeiter in Erz, Gold, Elfen-

Digitized by Google

bein, Ebenholz u. dgl. zum Schmucke der Geräthe, der Häuſer oder des Leibes andererſeits, in gewiſſer Trennung zu halten ſeyen? Jene wären dann bloß „das Bedürfniß des Cultus zu befriedigen bedacht geweſen," und dieſe auf Schmuck des Leibes und des Lebens gerichtet, von jenen wäre die Starrſucht der bildenden Kunſt ausgegangen, wenn unter ſolchen Umſtänden noch von einer bildenden Kunſt die Rede ſeyn kann, ehe ſie vorhanden war, von dieſen „die Kunſtkultur" der Homeriſchen Zeit. Faſt ſollte man glauben, daß ihm dieſes Unglaubliche begegnet ſey, da er die Starrſucht der Kunſt, die er den belobten Handwerkern beylegt, von jener Kunſtkultur zu ſcheiden ſucht, jenen die Götterbilder, dieſen den Schmuck an Gebäuden, Waffen u. dgl. beylegt. Iſt dieſes der Sinn jener Stelle (wir ſprechen nur hypothetiſch, weil er ſich nicht deutlich erklärt hat); ſo wird darin etwas ganz Willkürliches angenommen, ſey es, daß man auf Mythus und Sage oder auf die Geſchichte der älteſten Kunſt ſelber achtet. Von der Sage wird bey Prometheus, Hephäſtos und Athene, den Lehrern kunſtreicher Arbeit kein Unterſchied der Handwerker und ihrer Richtung angedeutet, ja ſie läßt den Dädalus, den Ahnherrn aller Götterbildner, auch den Tanz bilden, welchen Theſeus der Ariadne gelehrt; die älteſte Kunſtgeſchichte aber, bis herab auf Phidias, zeiget uns die größten Meiſter eben ſo erfahren in Bildung der Götter wie der kunſtreichen Geräthe. Dazu würde jene willkürliche Scheidung der Sache nicht einmal irgend einen Vorſchub thun, da gerade Alles in jener fernen Zeit, was außer dem engen Kreis der Götterbilder vorhanden war, und wovon ſich Nachricht oder ein Ueberreſt erhalten hat, ſey es irdenes Gefäß, Relief auf Marmor, Münzen, Bronzen, dieſelbe Steifigkeit und Unbeholfenheit offenbart, die den Götterbildern eigen war, und dadurch von dem allgemeinen, aller bildlichen Arbeit gleichmäßig aufgedrückten Charakter der älteſten Kunſtzeit Zeugniß gibt. Jemand alſo, der die Handwerker für das Bedürfniß des Cultus und die Handwerker für den Schmuck der Gebäude, Kleider und Geräthe tren-

nen, jenen Starrſucht, dieſen eine Kunſtkultur beylegen wollte, würde nicht nur etwas ganz und gar Imaginäres einſetzen, ſondern auch nicht einmal die Genugthuung haben, mit ſolch einer Hypotheſis irgend etwas erklären zu können. Oder entſpricht etwa das Zeugniß des frühen Alterthums ſeiner Anſicht? Zeiget uns dieſes ein todtenähnliches Hinſtarren der alten *χειρώνακτες*? Homer iſt voll von Erwähnung künſtleriſcher Thätigkeit, die wir dem Handwerker zuweiſen würden. Ueberall ſieht man, daß die Gewerbthätigkeit eben ſo ſinnig geübt als für ehrenhaft gehalten wurde. Darum verſchweigt er weder, wie der Goldgießer geheißen, welcher für den Neſtor die Hörner des Opferthieres vergoldete, *εἷς δ' αὖ χρυσοχόον Λαέρκεα δεῦρο κελέσθω Ἐλθεῖν, ὄφρα βοὸς χρυσὸν κέρασι περιχεύῃ.* Od. *γ.* 425 ff., noch übergeht er Namen und den Ruhm des **Lederers**, welcher des Aias Schild gemacht hatte, *φέρων σάκος, ἠΰτε πύργον, χάλκεον, ἑπταβόειον, ὅ οἱ Τυχίος κάμε τεύχων, Σκυτοτόμων ὄχ' ἄριστος* Il. *η*, 219 ff. Wie auch konnte es anders ſeyn in einer Zeit, wo die Könige ſolchen Geſchäften nicht fremd ſind, ſelber ſchlachten, Odyſſeus ſich ſein Bett zimmert, Penelope ihre Gänſe, und Andromache die Steitroſſe des Mannes, Nauſikaa aber die Wäſche der Brüder beſorgt? Gerade in jener unbefangenen Würdigung und Gleichachtung ſolcher gemeinnützigen Thätigkeit liegt der Grund ihres Gedeihens und dieſe Werthachtung ward offenbar dadurch bedingt, daß jene Mühen der Zimmerer, der Goldgießer, der Lederſchneider, zur Bildung des Schönen und Zweckmäßigen, zum Schmuck des Lebens das Ihrige beytrugen.

Demnächſt aber darf man fragen, was den Verfaſſer berechtige, eine ſo ſtrenge Scheidung zwiſchen Handwerk und Kunſt, wie ſeiner Herleitung zum Grunde liegt, anzunehmen, und dem alten Handwerk als ſolchem jene Lethargie beyzulegen, die in unerſchütterlichem Schlafe der Gleichgütigkeit und Gedankenloſigkeit beharrt, während um ſie her das ganze Leben ſich umgeſtaltet und jugendlich ausſchmückt? Es iſt bekannt, daß von den Griechen alle Geſchäfte, die mit einer gewiſſen Kunſtfertigkeit verbun-

Digitized by Google

den ſind, τέχναι und die derſelben Kundigen τεχνῖται, Künſtler, genannt werden, ſey es, daß ſie Schuh oder Waffen machen, Stein oder Gold, Thon oder Elfenbein bearbeiteten. Zwar wurden gewiſſe Künſte ſpäter als βάναυσοι bezeichnet, aber nur in ſo fern ſie den Leib des Freygebornen zu den Werken der Freyheit, als da ſind Führung öffentlicher Angelegenheiten oder der Waffen, weniger fähig machten, und die Geſchäfte der πλάσται und λιθοξόοι ſind unter dieſen eher begriffen als von ihnen geſchieden, obgleich Jemand, der mit Meißel und Pinſel ſich zur Auszeichnung in ſeiner Arbeit erhob, wie jeder andere Ruhm und Ehre erlangen konnte; und wie die Bildhauer als λιθουργοί, λιθοξόοι und ἑρμογλύφαι ſich nicht für etwas Höheres hielten, als κεραμεῖς, χρυσοχόοι oder τέκτονες, ſo wußten die κεραμεῖς von Athen, die nicht nur „in einem gewiſſen Sinne" πλάσται, ſondern die ächten urſprünglichen πλάσται waren, Werke zu liefern, die zum Ruhm der attiſchen Kunſt gerechnet wurden. Alle gehörten zu Einem und demſelben Inbegriff der bürgerlichen Werkgeſchicklichkeit, aus deren verbundener Thätigkeit das Größte, das Ruhmreichſte der alten Kunſt hervorging. Merkwürdig, wiewohl bey Weitem nicht genug beachtet iſt in dieſer Hinſicht die Stelle des Plutarch im Perikles S. 159, A. wo dieſe edle Innung (denn edel iſt, was zum Edeln beyträgt) der Gewerbe lebendig geſchildert wird: Δεῖ δὲ τῆς πόλεως κατασκευασμένης ἱκανῶς τοῖς ἀναγκαίοις πρὸς τὸν πόλεμον, εἰς ταῦτα τὴν εὐπορίαν τρέπειν αὐτῆς, ἀφ᾽ ὧν δόξα μὲν γιγνομένων ἀΐδιος, εὐπορία δὲ γεγομένων ἑτοίμη παρέσται, παντοδαπῆς ἐργασίας φανείσης, καὶ ποικιλίων χρειῶν, αἳ πᾶσαν μὲν τέχνην ἐγείρουσαι, πᾶσαν δὲ χεῖρα κινοῦσαι σχεδὸν ὅλην ποιοῦσιν ἔμμισθον τὴν πόλιν, ἐξ αὑτῆς ἅμα κοσμουμένην καὶ τρεφομένην. τοῖς μὲν γὰρ ἡλικίαν ἔχουσι καὶ ῥώμην αἱ στρατεῖαι τὰς ἀπὸ τῶν κοινῶν εὐπορίας παρεῖχον· τὸν δὲ ἀσύντακτον καὶ βάναυσον ὄχλον, οὔτ᾽ ἄμοιρον εἶναι λημμάτων βουλόμενος, οὔτε λαμβάνειν ἀργὸν καὶ σχολάζοντα, μεγάλας κατασκευασμάτων ἐπιβολὰς καὶ πολυτέχνων ὑποθέσεις, ἐρ-

γων διατριβὴν ἐχόντων ἐνέβαλε φέρων εἰς τὸν δῆμον ἵνα μηδὲν ἧττον τῶν πλεόντων καὶ φρουρούντων καὶ στρατευομένων τὸ οἰκουροῦν ἔχῃ πρόφασιν ἀπὸ δημοσίων ὠφελεῖσθαι καὶ μεταλαμβάνειν. ὅπου γὰρ ὕλη μὲν ἦν λίθος, χαλκὸς, ἐλέφας, χρυσὸς, ἔβενος, κυπάρισσος, αἱ δὲ ταύτην ἐκπονοῦσαι καὶ κατεργαζόμεναι τέχναι, τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοὶ, βαφεῖς, χρυσοῦ μαλακτῆρες ἐλέφαντος (vielleicht χρυσοχόοι, μαλακτῆρες ἐλέφαντος), ζωγράφοι, ποικιλταὶ, τορευταί .... εἰς πᾶσαν ὡς ἔπος εἰπεῖν ἡλικίαν καὶ φύσιν αἱ χρεῖαι διένειμον καὶ διέσπειρον τὴν εὐπορίαν. ἀναβαινόντων διὰ τῶν ἔργων ὑπερηφάνων μὲν μεγέθει, μορφῇ δὲ ἀμιμήτων καὶ χάριτι, τῶν δημιουργῶν ἁμιλλομένων ὑπερβαλέσθαι τὴν δημιουργίαν τῇ καλλιτεχνίᾳ μάλιστα θαυμαστὸν ἦν τὸ τάχος κ. τ. λ. eine Stelle, in der auch der ſchärfſte Blick keinen äußern Unterſchied in Stellung, Werthſchätzung und Bezeichnung des Zimmerers und des Schnitzers, des Färbers und des Toreuten, des Schmiedes und des Erzgießers, des Malers und des Schmuckmachers finden wird, zum Zeichen, daß die einzelnen Theile dieſer kunſtreichen Gewerbthätigkeit als Zweige deſſelben Baumes betrachtet werden. Wie beſtimmt und entſchieden aber die λιθουργικὴ und πλαστικὴ mit dem, was wir jetzo Handwerk nennen, in Einem Kreiſe begriffen war, geht aus des Lucianus Traum hervor, der darüber offenbar die allgemeinen Anſichten wie ſeiner, ſo der frühern Zeit darlegt und deßhalb hier in Erwägung kommt. Nachdem Lucianus die Schule verlaſſen hat und dem Ephebos nahe iſt (προσέφηβος ὤν), berathſchlagen die Freunde mit ſeinem Vater, was mit dem jungen Menſchen anzufangen ſey. Eine Bildung (παιδεία) von langer Arbeit, vieler Zeit und großem Aufwand geſtattete die Lage der Familie nicht: wenn er aber eine von den gewöhnlichen Künſten lerne, werde er davon erwerben, was ihm nöthig ſey, dem heimathlichen Hauſe nicht zur Laſt fallen und dem Vater durch ſeine Werke Freude machen. Opp. T. I p. 2. εἰ δέ τινα τέχνην τῶν βαναύ-

σων τούτων ἐκμάθοιμι, τὸ μὲν πρῶτον εὐθὺς ἂν αὐτὸς ἔχειν τὰ ἀρκοῦντα παρὰ τῆς τέχνης κ. τ. λ. Sofort wurde für eine τέχνη τῶν βαναύσων entſchieden und die Frage kommt nur, welches die beſte, wie die leichteſte derſelben und welche zugleich eines Freygeborenen würdig ſey: τίς ἀρίστη τῶν τεχνῶν καὶ ῥᾴστη ἐκμαθεῖν καὶ ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ πρέπουσα. Gegenwärtig iſt der Bruder ſeiner Mutter, der für den beſten Bildner von Hermen und Arbeiten in Stein galt: ἄριστος ἑρμογλύφος εἶναι δοκῶν καὶ λιθοξόος ἐν τοῖς μάλιστα εὐδόκιμος. Für den wird entſchieden, er überkommt ihn zum Lehrling, damit er ihn anweiſe λίθων ἐργάτην ἀγαθὸν εἶναι καὶ συναρμοστὴν καὶ ἑρμογλυφέα. Der Knabe freut ſich im Voraus auf ſein neues Geſchäft, auf den Ruhm bey ſeinen Kameraden, wenn er Götter bildet und für ſich und die Begünſtigten kleine Bildſäulen macht: εἰ φαινοίμην θεούς τε γλύφων καὶ ἀγάλματά τινα μικρὰ κατασκευάζων ἐμοί τε κἀκείνοις οἷς προῃρούμην. Man ſieht demnach, daß es in der That auf einen Bildhauer abgeſehen iſt, gegen Hemſterhuys, der dort an einen Steinmetz gedacht. Indeß iſt der günſtige Tag gekommen, an dem man mit guter Vorbedeutung anfangen kann, ein Bildhauer zu werden, und Lucian beginnt das neue Geſchäft. Aber gleich die erſte Steinplatte zerbricht ihm, weil er zu derb aufgeſchlagen, unter den Händen; da greift der Oheim nach dem Zuchtriemen (σκυτάλη) und ſpricht dem Jünger der Kunſt damit ſo kräftig zu, daß er ihm unter Heulen und vielen Thränen aus der Lehre läuft und bey der Mutter einen Schutz ſuchet, der ihm natürlich auch zu Theil ward. Der Oheim wird von dieſer Frau gehörig geſcholten und geſchmäht und die Sache hat ihr Ende. Indeß da Lucian hierüber getröſtet und gerächt, entſchlafen iſt, ſieht er im Traume zwey Frauen, die mit einander um ihn im Streit liegen, die eine, die Jeder gleich für die edle Kunſt erkennen wird, welche Götter bildet und Bildſäulen macht, iſt werkfertig, rüſtig, ſchmutzig ihr Haar, ihre Hände voll Schwülen, ihr Kleid aufgeſchürzt, und mit Marmorſtaub

beſtreut, wie der Oheim, wenn er die Steine glättet. Auch kündigt ſie ſich ihm gleich ſelber als die ἑρμογλυφικὴ ſammt den Gütern an, welche ſie ihm gewähren wird: „du wirſt kräftige Nahrung, ſtarke Schultern haben, vom Neide frey und zu Hauſe bleiben." Aber dieſe Dürftigkeit und dieſer Schmutz des Aufzuges? „den laß dich nicht abſchrecken: denn von ſolchen Dingen hervorgehend (ἀπὸ γὰρ τῶν τοιούτων ὁρμώμενος) zeugte zuvor Phidias den Zeus, machte Polykletos die Hera, ward Myron gelobt und Praxiteles bewundert. Dieſe nun werden zugleich mit den Göttern verehrt." Damit wir aber die Handwerkerinn-Kunſt nicht aus dem Geſichte verlieren, ſo bemerkt uns Lucianus, daß ſie ihm die Ausſicht auf dieſe, wie auf ähnliche Herrlichkeit, oft mit dem Worte fehlend und Unrichtiges einmiſchend, eröffnet habe: διαπταίουσα καὶ βαρβαρίζουσα παντόθεν εἶπεν ἡ Τέχνη, um dann der Bildung, der Παιδεία, das Wort zu überlaſſen, welche nun die Lage des λιθοξόος weiter ſchildert: Er bleibe ein Handwerker, auch wenn er den Ruhm eines Phidias und Polykletos erlangen würde, οὐδὲν γὰρ ὅτι ἐργάτης ἔσῃ, τῷ σώματι πονῶν κἂν τούτῳ τὴν ἅπασαν ἐλπίδα τοῦ βίου τεθειμένος, ἀφανὴς μὲν ὤν... Εἰ δὲ καὶ Φειδίας καὶ Πολύκλειτος γένοιο, καὶ θαυμαστὰ πολλὰ ἐξεργάσαιο τὴν μὲν τέχνην ἅπαντες ἐπαινέσονται· οὐκ ἔστι δὲ ὅστις τῶν ἰδόντων, εἰ νοῦν ἔχοι εὔξαιτ' ἂν σοι ὅμοιος γενέσθαι· οἷος γὰρ ἂν ἦς, βάναυσος καὶ χειρῶναξ καὶ ἀποχειροβίωτος νομισθήσῃ. Hierauf rühmt ſie ihm die Güter der freyen Bildung, das Anſehen, die Würde, den Glanz der mit ihr Geſchmückten, und ſchließt §. 13. S. 18: „wirſt du wohl das Alles aufgeben, einen ſchmutzigen Leibrock anziehen, die Kleidung eines Knechtes am Leibe tragen, Hebel und Griffel und Hammer und Meißel in den Händen haben, auf das Werk gebeugt, am Boden haftend und ſchaffend, niedrig in jeglicher Weiſe, nie das Haupt erhebend, nichts Männliches, nichts Freyes im Gemüthe bewegend, und darauf bedacht ſeyn, wie dein Werk Wohlverhältniß und Wohlgeſtalt erhalte, wie aber du ſelber der guten Fügungen und des Schmuckes theilhaftig werdeſt, am we-

nigſten bedenkend, ſondern dich ſelber der Ehre minder würdig darſtellend, als den Stein (τὰ μὲν ἔργα ὅπως εὔρυθμα καὶ εὐσχήμονα ἔσται σοὶ προνοῶν· ὅπως δὲ αὐτὸς κ. τ. λ.).

Jeder wird ſich von dieſer Diatribe ſelber abziehen, was dem rhetoriſchen Schmucke gehört, aber doch aus dieſer Darſtellung die Ueberzeugung ſchöpfen, daß in Griechenland dasjenige, was man jetzo in Handwerk und Kunſt ſcheidet, ſo wenig geſchieden war, wie in den mittlern und neuern Jahrhunderten bis zu Albrecht Dürer und Rafael. Wie Benvenuto Cellini war Albrecht Dürer ein Goldſchmied, und die Maler in Siena bildeten wie die andern Gewerbe eine Zunft mit feſter Ordnung, welcher Zulaſſung fremder Gemälde, als Einführung nicht zunftmäßiger Waare in jene Stadt, zuwider war; auch hat der edle Peter Viſcher unter ſeinen zwölf Apoſteln am Grabe des heiligen Sebaldus, einem Werke, das jedes neuern Meiſters würdig iſt, ſich nicht anders denn mit ſeinem Werkzeug, ſchlichten Wamms und dem Schurzfell des ächten Handwerkers oder χειρώναξ abgebildet.

In ſo fern nun die oben mitgetheilten Bemerkungen des Herrn Prof. K. O. Müller darauf ausgehen, das frühe Beſtreben der Griechen in der Kunſt als Handwerk zu bezeichnen, und dieſes dem ſpätern als der Kunſt entgegenzuſtellen, ermangeln ſie wieder jeglichen Grundes und verwirren den Blick über die Verhältniſſe, unter denen dort das Große geſchah. Denn ganz unmöglich iſt die Scheidung des mannigfachen auf die Kunſt gerichteten Beſtrebens nach jenen der modernen Zeit und ihrem leeren Hochmuth angehörigen Begriffen; alles hieher Gehörige iſt in dem Kreiſe jener zahlreichen τέχναι begriffen, welche zu Athen wie in andern Staaten des freyen Bürgers nicht unwürdig geachtet wurden, und Ehre gewann in ihnen ein Jeder in dem Maße, in welchem er als χειρώναξ oder ἐργολάβος das Schöne zu bilden im Stande war. Iſt aber Handwerk und Kunſt hier wie dort, zur Zeit des Homer wie des Phidias, beyſammen, in und durch einander, ſo fällt auch der innere Grund weg, weßhalb man dem Handwerk die Er-

Digitized by Google

ſtarrung, die gedankenloſe Wiederholung des Gegebenen zuweiſen ſoll, um der ſpätern Kunſt ein freyes Schaffen zu ertheilen; und ein griechiſcher χειρώναξ, dem etwa der Verf. in ſeine Werkſtätte mit der Bemerkung gekommen wäre: hier geht es handwerksmäßig zu, die Kunſt aber „ſucht ein inneres Leben in Gefühl und Phantaſie durch äußere, jenem Leben entſprechende Formen darzuſtellen,“ hätte, wenn er bey dieſen Redeweiſen einer übergeſtiegenen neuen Aeſthetik ſich irgend etwas zu denken im Stande war, ihn auf ſein Geſchirr mit kunſtreichen Gemälden, oder auf ſeine Waffen mit getriebenen Werken in Erz, oder auf ſeine Hermen und Marmorplatten mit der Frage hingewieſen, ob er denn glaube, daß Alles, was er hier gebildet ſähe, aus dem Stein und dem Metall und nicht aus ſeinem, des Urhebers, Geiſte hervorgegangen, wenn er dieſen mit dem „innern Leben in Gefühl und Phantaſie“ zu bezeichnen gemeint ſey?

Wie wir aber bey den Griechen die bildende Kunſt von dem Handwerk nicht geſchieden ſehen, iſt umgekehrt das Handwerk ſelber in allen ſeinen Geſchäften, die auf Bildung des Schönen in Geräthen und Geſtalten ausgehen, nirgends mit jenem todten und engen Mechanismus behaftet, den man ſich häufig damit verbunden denkt, und das Beſtreben, fein, wohlgefällig und bedeutſam zu arbeiten, waltet ſeit den fernſten und älteſten Zeiten in ſeinen Werkſtätten, nicht unwürdig der Schutzgötter, des Prometheus, welchen die Töpfer, des Hephäſtos, welchen die Erzarbeiter, der Pallas, welche die Weber, Zimmerer und andere χειρώνακτες verehrten, ſo daß, wenn die Griechen, was wir Kunſt nennen, vom Handwerk nicht trennten, das Handwerk bey ihnen als Kunſt ſich veredelte. In dieſer Richtung der Fertigkeit, allerley Stoffe mit den Händen zu bearbeiten, auf das Bedeutſame und Schöne, in jener von der Urzeit her bedingten Miſchung von beyden iſt das Weſentliche aller helleniſchen Werkfertigkeit zu ſuchen, die eben deßhalb zuletzt ſich zu Ausbildung des mannigfaltigſten Stoffes zu jener Welt idealer Geſtalten

entfalten kann, welche wir als den Inbegriff helleniſcher Kunſt mit Recht bewundern. Der Trieb zu bilden iſt ohne den Trieb zu beſſern überhaupt nicht denkbar, am wenigſten bey den Griechen, und wenn dieſer die lange Zeit, welche wir kennen, in ſo entſchiedener Unterordung gehalten wurde, ſo muß man ſich ſchon entſchließen, den Grund anderwärts als darin zu ſuchen, daß die bildende Kunſt anfänglich Handwerk, dieſes aber in Starrſucht geweſen ſey.

Fragen könnte man noch, wie der Verfaſſer zu Aufſtellung einer ſo im Innern haltloſen und gebrechlichen Theorie gerathen ſey. Uns ſcheint ſie großen Theils die Folge ſeiner Befangenheit und Wandelbarkeit in dieſem wichtigen Gebiet. Verſchmähend die Allgemeinheit und Feſtigkeit der heiligen Satzungen für die Gebilde der Kunſt anzuerkennen, und doch genöthigt die Folge derſelben in vorliegendem Problem zu erklären, was hatte er zu thun übrig, als ſich mit ihr in die Erſtarrung irgend einer Handwerksſtube zu verbergen, nicht ohne das Walten einer Nemeſis; denn nachdem er XXXVI. S. 173 ſich, gegenüber den „lieben Freunden“, einer beſondern Einſicht in die Gründe überhoben, warum der „Formenſinn“ der Griechen ein halbes Jahrtauſend in ſolcher Einſchränkung geblieben, hat ſie ihm zur Strafe bey Löſung des Problems ſtatt eines geſunden und blühenden Kindes unbefangener Forſchung dieſen Unhold untergeſchoben. Dazu half wohl, was er im Werk vom olympiſchen Jupiter von den alten Götterpuppen und ihrem bunten Kleiderſchmuck geleſen und in ungebührlicher Ausdehnung genommen hatte, ſo wie die unförmlichen Thonbilder aus attiſchen Gräbern, die er bey Herrn Leake, Herrn Burgon und Andern geſehen. Dergleichen nun werden, wie bekannt, auch in römiſchen Grabſtätten von großer Ungeſtalt und Roheit gefunden, und beweiſen, wie die ſchlechten Fratzen auf ſpätern griechiſchen Vaſen eben weiter nichts, als daß in jeder Zeit neben dem Beſten und Schönſten für den begüterten Liebhaber das Unſcheinbarſte und Ungeſtaltetſte um einen Obolus oder zwey für den Armen zum

Digitized by Google

Behuf der heiligen Gebräuche bey der Beerdigung zu haben war. Der Verfaſſer aber, in ihnen die Starrſucht des alten Handwerkes noch in deutlichen Geſtalten zu erblicken wähnend, baute darauf die Schlußfolge, welche wir gehört, und ſo iſt durch einen ſeltenen Zuſammenfluß unſtatthafter Verbindungen und unrichtiger Folgerungen ihm jene *ἄμουσος σοφία* angeflogen.

Digitized by Google

Zweyte Abtheilung,

die Epoche der Kunſtentwickelung.

1819.

Beym Anfange dieſer Abhandlung über die Epoche der Kunſt-entwickelung in Griechenland ſey es erlaubt, des Inhalts des Erſten über die älteſte Epoche der griechiſchen Kunſt mit Wenigem zu gedenken, weil die in ihr begonnene Unterſuchung eines eben ſo ſchwierigen als wichtigen Gegenſtandes jetzo in allen ihren Theilen wieder aufzunehmen und weiter zu führen ſeyn wird.

Schon lange war man bemüht, in der Geſchichte der griechiſchen Kunſt eine Kluft von beynahe fünfhundert Jahren auszufüllen, welche ſich zwiſchen dem Zeitalter des epiſchen Geſanges und dem der joniſchen Kriege gegen die Beherrſcher von Lydien und Perſien ausbreitet. Denn aus den Nachrichten, welche die Homeriſchen Gedichte, zum Theil aus der älteſten Ueberlieferung, über Bildſäulen der Götter und Menſchen, über große und reich ausgeſtattete Reliefe, über kunſtreiche Geräthe mit Thiergeſtalten, über Webereyen mit Vorſtellungen von Kämpfenden und Jagdſtücken, dann über das Verfahren bey der Arbeit in Erz, die Miſchung und den Gebrauch des Metalls enthalten, [1]) geht

[1]) Vergl. die 7. 8. 9. Anmerk. zur erſten Abhandlung S. 2. ff. Dazu von dem Becher des Neſtor mit vier Ohren und zwey goldenen Tauben an

Digitized by Google

unabweisbar hervor, daß die Kunſt ſchon in dem fernſten griechiſchen Alterthume, in dem Zeitalter der Götter- und Heldenſage, ſich über die erſten Verſuche und den Kampf mit den Stoffen erhoben hatte, zu Werkfertigkeit und ſelbſtſtändiger Uebung gelangt, und mit ihren Erzeugniſſen dem Cultus zu dienen und das Leben zu ſchmücken beſtimmt war. Doch im Verlaufe der Jahrhunderte bis hinab in das ſechste vor unſerer Zeitrechnung und zu der fünfzigſten Olympiade beharrt die Kunſt, obwohl bereichert in ihren Mitteln, und den Kreis ihrer Darſtellungen erweiternd, doch rückſichtlich ihrer Eigenthümlichkeit in unwandelbarer Ruhe, und die Bildwerke aus dieſer letzten Zeit werden den älteſten gleichgeachtet. [2])

Seitdem durch Winckelmann die Anſicht aufgeſtellt und durch ſein Anſehen befeſtiget war, daß die Kunſt in Griechenland, von fremdem Einfluß unabhängig, aus einheimiſchem Grunde entſproſſen, und vom erſten Urſprunge in fortſchreitender Entwickelung zu ihrer höchſten Blüthe gelangt ſey, mußte jeder Verſuch, ihr frühes Beſtehen und den ſpätern Fortgang nach dem Beſſern zu erklären, die mythiſche und die hiſtoriſche Zeit der Kunſtgeſchichte in Zuſammenhang und Uebereinſtimmung zu bringen, nothwendig ohne Erfolg bleiben: man war genöthiget, das lautredende Zeugniß der Homeriſchen Geſänge zu überhören, und den Urſprung der Kunſt in Griechenland ſo weit als möglich herabzurücken.

Dagegen verſuchten wir in der erſten Abhandlung zu zeigen, daß unter den Griechen die Kunſt ſo alt ſey, wie ihre Staaten, und aus fremden Ländern, in denen ſie früher beſtand, beſonders aus Aegypten, durch Pflanzer und Wanderzüge mit der

(29.)

jedem derſelben. Il. λ, 613, und über ein Werk über dieſes Gedicht von Asklepiades aus Myrlea X. Werfer in den Actis Phil. Monac. T. II. Fast. IV. p. 534. ff.

[2]) Vergl. außer dem Text der Abhandlung beſ. den Schluß der 39. Anmerk, S, 23. n. 4.

Grundlage des griechiſchen Götterdienſtes und ſeiner Gebräuche, als ein Theil deſſelben in die jungen Staaten von Griechenland gekommen ſey. In dieſen aufgenommen und mit dem vermiſcht, was aus Phönikien, Vorder-Aſien und von Europa her ſich über die Inſeln und nach Griechenland verbreitet, oder unter vorhelleniſchen Stämmen und in dem Volke ſelbſt ſich gebildet hatte, war es ihr gelungen, bereits durch die früheſten Kunſtbildner oder Dädaliden ein uraltes feſtes Gepräge zu geſtalten. Dann wurde nachgewieſen, daß bis über die fünfzigſte Olympiade herab ſie in ihrer alterthümlichen Geſtalt beharrt und eine merkbare Aenderung des eingeſetzten Typus nicht eingetreten ſey, ungeachtet ſie ihre Mittel durch kunſtreichern Gebrauch des Elphenbeins und ſeine Verbindung mit edlen Holzarten und Gold in Bildſäulen, durch die Erfindung des Erzguſſes und Anwendung des Marmors erweitert und bereits Werke hervorgebracht hatte, die man als Urbilder der erhabenſten Kunſtſchöpfungen auch in ſpäterer Zeit fortdauernd der Aufmerkſamkeit und Achtung würdig fand.

Um jenes Beharren in althergebrachter Form, das Jahrhunderte lang fortdauernde Feſthalten überlieferter Weiſen zu erklären, ward zuerſt die allgemeine Stätigkeit der Formen und Satzungen im höhern griechiſchen Alterthume, und beſonders die Erſcheinung im Gebiete der epiſchen Poeſie erwähnt, deren Werke, wie jene der bildenden Kunſt, ſeit undenkbaren Zeiten nach einem feſten und unveränderlichen Gepräge gebildet wurden, das auch da noch beſtand, als die bildende Kunſt den überlieferten Typus zerbrochen und neue Formen erlangt hatte. Aehnliches Beharren in altüberlieferter Satzung hatte auch in der Tonkunſt ſtattgefunden. Den tiefern Grund jener Unveränderlichkeit ſuchten wir in der engen Verbindung der Kunſt mit der Religion nachzuweiſen. Dem Tempeldienſte geweiht, und beſtimmt, die vom Cultus geheiligten Geſtalten zu bilden, und ſeine Gebäude, Geräthe und Ceremonien zu ſchmücken, mußte

Digitized by Google

ſie dem wandelloſen Beſtehen, das allen heiligen Dingen urſprünglich eigen iſt, ſie ſelbſt mit allen ihren Erzeugniſſen nothwendig unterworfen ſeyn.

Hiernächſt treten wir in das Zeitalter, welchem es vorbehalten war, die Kunſt aus ihren alten Formen in einer Folge von Fortſchritten zu dem Gepräge reiner Schönheit und Erhabenheit zu entwickeln, und die durch heilige Satzung feſtgewordenen Geſtalten, die Steifheit ihrer Glieder und Gewande, die Starrheit und Gleichmäßigkeit ihrer Geſichtsbildung in die Wahrheit und Schönheit naturgemäßer Kunſtſchöpfungen umzuwandeln.

Wir werden hier zuerſt den Umfang der Zeit beſtimmen, in welchem jene Verwandlung geſchah, und von den Männern und Schulen handeln, durch welche ſie bewirkt wurde, dann aber in das Innere der Erſcheinung einzudringen und zu zeigen ſuchen, warum und wie die bildende Kunſt, ſo lange der alten Satzung treu, ſich in dem verhältnißmäßig kurzen Zeitraume von etwa ſieben und zwanzig Olympiaden raſch und unaufhaltſam vom heiligen zum erhabenen Style entwickelt hat.

Um die fünfzigſte Olympiade, zu der Zeit, wo die griechiſchen Staaten von Aſien den lydiſchen Königen erlagen und im innern Aſien noch die Meder herrſchten, in dem Zeitalter, wo Sappho und Alkäus blühten, und Solon den Staat von Athen durch weiſe Geſetze zu ordnen anfing, lebten Dipönus und Scyllis, welche zuerſt durch Bearbeitung des Marmor Ruhm erlangt, Sikyon, Argos, Korinth, Olympia und Ambrakia mit ihren Werken geſchmückt und eine beträchtliche Zahl namhafter Künſtler gebildet haben. [3]) Sie heißen noch Schüler des Dädalus, oder Dädaliden, zum Zeichen, daß ſie noch im Geiſt und Styl der dädaliſchen Schule gearbeitet haben, und ſind die jüngſten, welche dieſen Namen tragen. Mit jenen Künſtlern

(29.)

[3]) Vergl. die 38. Anmerk. n. IV. zur erſten Abh. S. 24. ff.

und den Zöglingen ihrer Werkſtätte beginnt die große Bewegung der Kunſt zum Beſſern, die nach 50 Jahren, um die 65. Olympiade, wo die Herrſchaft des Polykrates auf Samos geendigt und die der Piſiſtratiden in Athen feſt gegründet war, 511 vor unſerer Zeitrechnung, völlig zum Vorſchein kommt. Die Werke dieſer Zeit und der nächſtfolgenden werden nicht mehr den älteſten gleich gezählt, ſondern nach Art und Ausführung von einander unterſchieden, und nur noch als alte bezeichnet. Die begonnene Entwickelung ſchreitet durch die Zeiten des Cyrus und Darius herab in immer raſcherem Gange fort, und vollendet ſich im Laufe der Jahre, wo Gelon in Syrakus ſeine Herrſchaft gründet und nach ihm Hieron im Frieden gebietet, Athen aber, von willkürlicher Gewalt befreyt, die Kräfte der jungen Freyheit in Kämpfen gegen die Nachbarn prüft, und durch den Angriff auf Aſien und die Verbrennung von Sardes die perſiſche Macht zum Kriege herausfordert. Die erſte Schlacht deſſelben, der Kampf bey Marathon, im 2. Jahre der 72. Olympiade, 490 vor unſerer Zeitrechnung, welcher das Uebergewicht der griechiſchen Tapferkeit und Kriegskunſt über die aſiatiſchen Heerſchaaren entſchied und die Verherrlichung des athenäiſchen Namens begann, gab auch der Kunſt Gelegenheit, durch ein Werk ihres größten Meiſters, des Phidias, zu zeigen, daß ihre Entwickelung vollendet und ſie zu freyer Darſtellung idealer Geſtalten gelangt ſey. Phidias bildete von dem der Athene geweihten Zehnten der marathoniſchen Kriegsbeute die koloſſale Bildſäule der Göttinn aus Erz. [4]) Sie ſtand auf der

(29.)

[4]) Pauſanias 1, 28. zu Anf. Vergl. Böttiger, Andeutungen zu 24 Vorleſungen über die Archäologie S. 84. Zwar iſt die Zeit, wo das Werk vollendet und aufgeſtellt wurde, nicht bekannt; doch kann im Allgemeinen, und wo aus andern Umſtänden nicht das Gegentheil erhellt, angenommen werden, daß um dieſelbe Zeit, wo Siege gewonnen wurden, man auch der Götter und der Weihgeſchenke gedacht und den Künſtlern Auftrag zur Ausführung derſelben gegeben habe. In dieſem Falle aber iſt kein Grund vorhanden, wie Böttiger in dem vortrefflichen

Burg, und ihr Helmbuſch und die Spitze der Lanze waren ſchon

Abſchnitte jenes Werkes über die Ideale des Phidias zu thun ſcheint, anzunehmen, daß die marathoniſche Beute bis in die ſpätere Zeit des Phidias ihre Beſtimmung erwartet habe. (1819) Neulich hat auch Hr. Prof. K. O. Müller in der gelehrten und reichhaltigen Abhandlung de Phidiae vita et operibus, Göttingen 1827, die hier zu Grunde liegende Nachricht und Annahme zu erſchüttern und zu zeigen geſucht, dieſes koloſſale Erzbild ſey nicht aus der marathoniſchen Siegesbeute gekommen, und Phidias ſey zur Zeit der marathoniſchen Schlacht noch ein Kind oder Knabe geweſen, S. 17. §. 9. ff.; denn ſo zahlreich ſeyen die Werke der bildenden Kunſt geweſen, an welche ſich die Sage von ihrer Herkunft aus der marathoniſchen Siegesbeute knüpft, daß man, da die Athener damals wenig oder keine Beute gemacht, und wenn ſie dergleichen gemacht, ſie dieſelbe als ein armes und ſchlichtes Volk zu dringenderem Bedürfniſſe nöthig gehabt hätten, zu der Annahme geleitet werde, die Denkmäler ſolcher Siege, welche ſie mit Bundesgenoſſen erfochten, wären von ihrer Eitelkeit abſichtlich auf die marathoniſche That bezogen worden, die ihnen faſt allein gehört. Igitur quae de signis hisce referuntur, intra documenta vanitatis Atheniensium, si verbo uti licet, habenda sunt, quos constat, eo maxime tempore, quo caeteros graecos sibi infensos infestosque habebant, victoriam celebrare maluisse, ab ipsis fere solis partam, quam honori eorum consulere, quorum auxilio bello insequente vicerunt, vel quorum opibus magnifica illa condebant monumenta. Dieſe Anklage attiſcher Eitelkeit beruht aber auf einem ganz nichtigen Grunde von der angeblichen Geringfügigkeit der marathoniſchen Siegesbeute. Dürftig, heißt es, ſey dieſe geweſen: cum Persae ne castra quidem in campo Marathonio posuissent, et in fugam versi statim in naves se conjecissent seq. p. 20. Iſt hier von einem befeſtigten Lager die Rede, wie es Mardonius bey Platäa bezogen hatte, ſo hat der Verfaſſer wenigſtens in ſo fern Grund zu ſeiner Behauptung, als der Befeſtigung nirgends Erwähnung geſchieht; denn daraus, daß ſie nach der Niederlage ſogleich die Flotte ſuchten, folgt natürlich nur, daß ſie in Furcht und Beſtürzung die ſichere Rettung auf den Schiffen dem unſichern Schutze hinter irgend einer Schanze auf feindlichem Boden vorgezogen hätten; indeß, wie dem auch ſey, ein Lager überhaupt mußten ſie doch haben, da zwiſchen ihrer Landung und der Schlacht eine nicht unbeträchtliche Reihe von Tagen verfloß, im Falle man nicht annehmen will, daß die reichen und üppigen aſiatiſchen Weichlinge während der Zeit ohne Zelte unter freyem Himmel zubrachten. Mit den Zelten aber kamen natürlich auch ihre Sklaven, ihre Geräthe, die Pracht der Teppiche, der Becken, der Geſchirre. Was alſo den Siegern nothwendig in die Hände fiel, war der ganze Apparat eines großen aſiatiſchen Heeres, voll Luxus und Ueppigkeit, dazu wohl auch das meiſte der Reiterey Gehörige; denn Niemand wird glauben, daß in

aus großer Ferne den von Sunium Herauſchiffenden ſichtbar.

(29.)

dem Sturm jener Flucht, der wie bekannt das attiſche Fußvolk bis an die Schiffe führte, und die Flotte mit Brand und Untergang bedrohte, ſie Zeit gehabt, ihre Pferde mit allem Zubehör wieder einzuſchiffen. Aber Herodot ſchweigt über die Siegesbeute. Wenn er indeß nicht erzählt, was ſich von ſelbſt verſteht, daß nämlich die Athener bey Marathon Beute gemacht, ſo folgt daraus natürlich nichts gegen die Angabe, welche, viele Denkmäler aus derſelben herleitend, vorausſetzt, daß ſie von Bedeutung zumal für jene arme Zeit von Griechenland geweſen ſey; dazu kommt, daß die Platäer nach Pauſ. IX. 4. den Tempel der Ἀθηνᾶ Ἀρέα, welcher mit Gemälden des Polygnot und Onatas und mit der koloſſalen Bildſäule des Phidias geſchmückt war, aus dem Antheil eben derſelben marathoniſchen Beute gebaut haben, den ihnen die Athener überlaſſen hatten ᾠκοδομήθη δὴ ἀπὸ λαφύρων, ἃ τῆς μάχης σφίσιν Ἀθηναῖοι τῆς ἐν Μαραθῶνι ἀπένειμαν; und der wie vielſte Theil jener Beute wird das geweſen ſeyn? Anliegend das Weitere: quod si praedam nacti essent Athenienses, tum publice pauperes et bellis vexati, certe in usum rei militaris et navalis eam convertere debebant, ſo wollen wir mit ihm weder über die angebliche attiſche Armuth in einer Zeit, wo die Bergwerke des Landes ſchon ergiebig waren, noch über die Kriegsnoth in der Periode ihres heroiſchen Aufſchwungs nach Vertreibung der Piſiſtratiden rechten, wohl aber fragen, wodurch er — nicht beweiſen, ſondern nur — wahrſcheinlich machen will, daß durch irgend ein anderes Bedürfniß die Griechen im Allgemeinen, und die Athener im Beſondern ſich hätten beſtimmen laſſen, gegen die Sitte der ganzen alten Welt, den Göttern ihren Zehnten, die δεκάτη, vorzuenthalten, zumal in ſo früher Zeit, bey noch unerſchütteter Frömmigkeit, nach einer ſolchen Rettung aus offenbarem Untergange und einem Siege, durch den ihr Name mit unvergänglichem Glanze beſtrahlt wurde? Die andere Meynung, daß Phidias damals noch ein Knabe geweſen, von etwa 8 Jahren, S. 19, iſt nicht mehr begründet, als die eben beleuchtete. Sie beruht nämlich auf einer wenigſtens dreyfachen Hypotheſis, daß Ageladas, des Phidias Lehrer, ſich eine Zeitlang in Attika aufgehalten, daß dieſer ſein Aufenthalt nach Ol. 79 falle, S. 16, und daß er damals den Phidias, welcher bis dahin mit Malerey beſchäftigt geweſen, noch als einen Jüngling (Phidiam adolescentem) in ſeiner Kunſt unterrichtet habe. Es wäre nicht ſchwer, dieſe Annahmen der Reihe nach als unhaltbar darzuſtellen; hier genügt folgende Frage. War Phidias zur Zeit der marathoniſchen Schlacht, d. h. Ol. 72, 3, ein achtjähriger Knabe, wie kann er Ol. 79, d. i. 28 Jahre ſpäter, noch ein adolescens, anders als im weiteſten Sinne, genannt werden? und iſt es auch nur wahrſcheinlich, daß dieſer große Meiſter erſt im reifen Mannesalter von 36 Jahren ſich einem Bildhauer in die Lehre gegeben habe? Iſt ferner von ihm, wie nicht zu zweifeln, das koloſſale Palladium aus Gold und Elfenbein Ol. 85, 3 im Parthenon auf=

Nicht viel jünger wird die Bildſäule der Nemeſis ſeyn,

(29.)

geſtellt worden, wie kann er, damals nach des Verfaſſers Berechnung noch in den fünfziger Jahren in dem Schilde der Göttinn ſich als einen greiſen Kahlkopf gebildet haben? was ihm nach Plutarch (Vit. Pericl. c. 31. p. 169 c. vergl. Anmerk. 7) zum Vorwurf gemacht wurde. Genannte Stelle des Plutarch, welche die einzige ſichere chronologiſche Angabe, und, wie man ſieht, eine dem Künſtler gleichzeitige über das Alter des Phidias bietet, indem ſie ihn, Ol. 85, 3, als einen kahlköpfigen Greis bezeichnet, iſt offenbar die Angel, um welche ſich die ganze Unterſuchung über Phidias Zeit und Leben wendet, und mit der ſich die Ueberlieferung, daß er für Athen und Platäa an den Denkmälern der marathoniſchen Schlacht, welche 52 Jahre früher fiel, gearbeitet habe, zumal bei der Breite, welche ſolche Beſtimmungen geſtatten, wohl vereinigen läßt. Der Verfaſſer, welcher die aus Plutarchus Stelle hervorgehende Schwierigkeit zu fürchten ſcheint, entgeht ihr, ſo gut er kann, und wirft ſich dabey in einen Widerſpruch, der durch eine von des Phidias ſpäterer Liebe hergenommene Vermuthung gedeckt werden ſoll. Er ſagt nämlich 518, S. 36: Ea autem species (des Phidias Bild) erat senis calvi vel subcalvi quam certe non induisset Phidias, si juvenis adhuc fuisset bene capillatus. Wozu wohl dieſe Wendung, da ſich doch wohl von ſelbſt verſteht, daß, wenn Phidias jung war, er ſich nicht als alter Kahlkopf bilden konnte? Doch wir ſollen auf den quinquagenarius vorbereitet werden: statuamus fuisse quinquagenarium; seniorem enim fuisse, si cui fortasse placet (wie kann doch hier von irgend Einem, dem ſo etwas gefalle, die Rede ſeyn, wo es ſich allein um Anerkennung einer offenbaren Thatſache handelt?), ne honor capillitii maturius defluxisse videatur, improbabile puto ob amorem Pantarcis seq. Seltſam erſcheint hier honor capillitii und quinquagenarius verknüpft; da die calvities dem hohen Alter vorangehen kann, warum ſoll aus ihr gerade auf einen quinquagenarius geſchloſſen werden, nicht auch auf den quadragenarius? Wird einmal neben dem φαλακρὸς der πρεσβύτης nicht in Anſchlag gebracht, ſo fällt aller haltbare Grund einer Zeitbeſtimmung weg. Wird aber der Begriff des Greiſes, (denn daß πρεσβύτης nicht senior ſondern senex ſey, braucht doch wol nicht erſt erwieſen zu werden) in die Darſtellung aufgenommen, ſo iſt der Widerſpruch gegen Plutarch auch offenbar; denn wo wird je bey den Griechen, und wo überhaupt in den fünfzigern Jahren einer zu den Greiſen gezählt? Was die Liebe des Phidias zu Pantarkes aus Elis anbelangt, welcher Ol. 86 unter den Knaben im Ringkampf in Olympia geſiegt hatte (Pauſ. V. 11.), ſo beruht ſie zunächſt auf einer Sage bey Pauſanias a. a. O. Es war nämlich von dem Künſtler am Throne des Zeus zu Olympia ein ἑαυτὸν ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενος gebildet worden, und man ſagte dem Pauſanias, er gleiche dem Pantarkes; Μειράκιον δὲ Ἠλεῖον τὸν

Digitized by Google

welche derſelbe Künſtler für den Flecken Rhamnus aus einem

(29.)

Παντάρκη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου. Man ſieht, daß hier Alles in einer Sage ruht, die in ſich nicht unwahrſcheinlich, und in ihren Theilen zuſammenhängend iſt. Der Verfaſſer benützt ſie mit Gewandtheit und richtigem hiſtoriſchem Sinn zur Beſtimmung der Zeit, in welcher Phidias den Zeus zu Olympia gemacht habe. War Phidias während der Zeit, in welche die Jugendblüthe des Pantarkes fällt, in Elis mit jenem viel umfaſſenden Werke beſchäftigt, ſo ſieht man, wie er eben damals die Neigung zu dem eliſchen Knaben faſſen konnte; und wurde ſein Liebling in der Olympiade, während welcher er am Zeus arbeitete, gekrönt, ſo iſt es ganz in der Ordnung, daß er, darauf bedacht, an dem Throne Beziehungen auf die olympiſchen Spiele zu bilden, in dem ſich die Siegesbinde um das Haupt ſchlingenden Knaben oder Jüngling die Züge des von ihm geliebten Siegers nachahmte. Noch dazu werden die Eleer hierin eine ihnen angenehme Ehrung des einheimiſchen Siegesruhms erkannt haben. Indeß mit der Meldung allein, daß Phidias den Pantarkes geliebt habe, reicht der Verfaſſer zu ſeinem Zwecke noch nicht aus; er muß jene Neigung zu einer Leidenſchaft, zu einer Art von Liebeswahnſinn ſteigern, um auf den Schluß zu kommen, Phidias könne damals noch nicht in hohem Alter geweſen ſeyn, weil er einer ſo heftigen Neigung noch fähig war. Wie aber verfährt er dabey? Es iſt eine von den Kirchenvätern, welche, wie bekannt, in Nachrichten von den Ausſchweifungen auch der berühmteſten „Heiden“ unerſchöpflich ſind, gemeldete, und in des Photius Lexikon übergegangene Sage, Phidias ſey ſeiner Leidenſchaft zum Pantarkes ſo wenig Meiſter geweſen, daß er den Namen dieſer ſeiner παιδικά (alſo ein παντάρκης καλός) auf den Finger des olympiſchen Zeus geſchrieben habe. Einen Augenblick angenommen, die Sache habe ſich ſo verhalten, ſo folgt aus einer ſich in ſolcher Weiſe darſtellenden Liebe durchaus nichts gegen das hohe Alter, und die Sage von Pindar, welcher noch im ſpäteſten Alter jenes glühende Scolion auf den Theorenus dichtete, in deſſen Schooſe die Sage den greiſen Sänger zum Tode ſanft entſchlummern ließ, ſo wie die noch mehr geſicherten Meldungen von Anakreon, den ähnliche Neigungen bis an das äußerſte Ziel des menſchlichen Lebens verfolgten, gehen der eben erwähnten von Phidias ganz parallel. Auch hier reicht es hin, die Friſche des griechiſchen Geiſtes, der noch im ſpäteſten Alter ſeiner Kraft mächtig blieb, und in den lauterſten Werken glorreicher Greiſe, des Aeſchylus, Pindar, Sophokles keine Spur von Schwäche zeigt, und die Landesſitte ſich unbefangen und klar zu denken, um in einer ſo ſpäten Liebe weder etwas Ungewöhnliches noch jener Zeit Anſtößiges zu finden. Indeß, wer berechtigt uns, jene Sage ſofort als gegründet anzunehmen? Die Quellen, aus welchen ſie fließt, ſind durch ihre Beſchaffenheit verdächtig, auch ſchwankt ſie in ihnen hin und her. Photius (S. 482, 19. Dobree) macht den Knaben zum Argiver; der Nazianzener (Carm. amb. 18. T. II. p. 181. ed. Ven.) läßt die Einſchreibung auf den Finger

pariſchen Marmorblock arbeitete, den die Perſer, leichten Sieg

der Pallas geſchehen, die beyden andern Kirchenväter Clemens. Alex. Coh. S. 16, 12. Arnob. adv. Gent. VI. 13. auf den Finger des Zeus. Nimmt man nun an, daß durch jene Einſchreibung auf den Finger nichts gegen die Ehrfurcht des Gottes geſchah, und man, ohne eine Statue zu entweihen, dergleichen thun konnte, ſo folgt auch nichts für das Uebermaß der Leidenſchaft, für die Annahme, daß der Künſtler damals noch ein ἐρωτομανὴς geweſen. Wird aber, wie nach der Ehrfurcht, mit welcher Götterbilder betrachtet, und nach den Strafen, mit welchen auch kleinere willkürliche Verletzungen derſelben belegt wurden, nicht anders geſchehen kann, mit dem Kirchenvater angenommen, daß allerdings ein παντάρχης καλός an jener Stelle und in ſolcher Abſicht ein ſchwerer Frevel geweſen, wie läßt ſich denken, daß Phidias auf die offene Gefahr der Entdeckung ihn begehen, und daß er nach der Entdeckung der Strafe, ſey es in Elis oder in Athen, entgehen konnte? Auch iſt ein großer Beweis dagegen in der angeführten Stelle des Pauſanias, nicht ſowohl deßhalb, weil er im Allgemeinen dieſer frevelnden Ueberſchrift nicht gedenket, ſondern weil er die ganze Sache von der Liebe des Phidias zum Pantarkes als Sage meldet. Wenn nun die Sage in genannter Inſchrift ihre vollkommene Begründung gefunden hätte, ſo würde Pauſanias, im Fall ſie ihm bekannt war, ihr zu gedenken nicht unterlaſſen haben. Wenn demnach der Verfaſſer S. 37 Anmerk. die Ueberlieferung von dem in Theorenus Schooſe ſterbenden Pindar als unbegründet verwirft, die auch Böckh in der kleinen Ausgabe des Pindar, vom Jahr 1825 S. XVIII., mit einem si verum est, ut ego credo, Theoxeni in gremio defunctum Pindarum, gelten läßt, ſo wird er mit noch größerem Rechte die von Phidias Wahnwitz in jener Leidenſchaft ihr beygeſellen, womit aber freylich die ganze Beweisführung zuſammenfällt, aus welcher die ſpätere Lebenszeit des Phidias gegen die frühern Angaben ſollte dargethan werden. So feſt aber war ſein Vertrauen auf ihre Kraft, daß er S. 37 erklärt: Phidiam Olymp. fere LXXIII. natum esse invenimus, quod tempus supra indicavimus, cui aliquot annos fortasse is, cui argumenta proposita laxiora videntur, vel addere vel demere poterit, sed sub bello persico Phidiam jam floruisse, nemo sibi posthac persuaderi poterit. Doch der Verfaſſer hat noch einen andern Grund, weßhalb er den Anfang des Phidias unter die Perſerkriege hinabbringen möchte. Phidias gilt als der Gründer und Vollender der erhabenen Kunſt, große Erfolge dieſer Art aber werden in der Friſche des männlichen Alters erreicht, nicht mehr in der Ermattung des Greiſenalters. Nun vollendet ſich die Kunſt des Phidias im Zeus zu Olympia, und auch deßhalb kann dieſes Werk nicht über die Jahre der hohen Männlichkeit in ſein Greiſenalter gerückt werden. Man wird hier leicht die Uebertragung moderner Anſichten und Wahrnehmungen in das Alterthum erkennen. Wie einer unſerer ältern Dichter ſeinen Kunſt-

Digitized by Google

hoffend, zum Trophäum auf der Flotte nach Marathon gebracht hatten. [5]) Auch das Bild der Pallas aus Gold und Elphenbein, welches Phidias für den Tempel der Göttinn zu Pellene machte, gehört in jene frühere Zeit, da es nach Pauſanias [6]) für älter gehalten ward, als die ähnlichen Palladien aus Gold und Elphenbein, welche von ihm zu Athen und Platäa, hier aus der

(29.)

genoſſen zuruft: Ihr Dichter denkt an Philomelen! um ſie zu mahnen, nur im Frühlinge der Muſe zu pflegen, weil die ſpätern Jahre der dazu nöthigen Kraft und Energie ermangelten — ſo iſt der Verfaſſer über die bildende Kunſt und ihre Ausübung in ähnlicher Weiſe befangen. Zunächſt möchten wir ihn veranlaſſen, in des Lucianus Schrift über die Gymnaſien die Urſachen und Uebungen zu erwägen, durch welche der Geiſt und Leib jener Alten bis in die fernſten Jahre friſch erhalten wurde, dann aber auch dieſe Friſche der geiſtigen Kraft in den Werken der oben genannten hochbetagten Greiſe wahrzunehmen, des Aeſchylus, des Pindar, des Sophokles, ſo wie des Plato. Gerade die ſpäteſten ihrer geiſtigen Erzeugniſſe, am Schluſſe des ruhmreichſten Lebens und faſt im Uebergang von der Schwelle des höchſten Alters zum Tode geſchrieben, zeigen die am meiſten vollendete Kunſt ihrer Urheber, ohne die geringſte Spur von Mattigkeit, und das Alter nur in der letzten Reife der Gedanken, Anſichten und der Darſtellung. Auch ſind die beyden zuerſt genannten des Phidias Zeitgenoſſen, und die Parallele wird dadurch vollkommen, daß Aeſchylus für die Tragödie und Pindar für die Lyrik daſſelbe leiſteten, was Phidias für die Plaſtik. Ob Phidias unmittelbar nach der marathoniſchen Schlacht, oder mehrere Jahre nach ihr den Auftrag erhielt, von der Siegesbeute für Athen die koloſſale Pallas aus Erz zu gießen, iſt natürlich nicht auszumitteln. Allerdings ſcheint ſie während der Beſetzung der Burg durch die Perſer dort nicht aufgeſtellt geweſen zu ſeyn; dieß aber hindert nicht, ſie damals in Arbeit zu denken. Bey Annäherung der Feinde wurden die Sachen von Werth aus Athen nach Salamis, Aegina und Trözene in Sicherheit gebracht, und was das Kriegesjahr von Salamis und Platäa unterbrochen hatte, konnte der Friede gleich darauf vollenden. Niemand aber wird, nachdem dazu auch nicht der leiſeſte Grund vorhanden iſt, ſich mit Hrn. Prf. K. O. Müller entſchließen, den Künſtler von der Zeit der perſiſchen Kriege und von der Gemeinſchaft des Polygnotus und Onatas zu trennen, zumal wir ihn mit eben dieſen Künſtlern in Platäa zur Ausſchmückung jenes Tempels der Athene Arna beſchäftiget ſehen, der aus derſelben marathoniſchen Siegesbeute gebaut wurde, die ihm den Stoff zu ſeiner Pallas geliefert hat. (1828.)

[5]) Pauſ. 1, 33. §. 2.

[6]) Pauſ. 7, 27. §. 1.

Digitized by Google

platäiſchen Beute waren gemacht worden. Das ganze Alterthum knüpft an den Namen des Phidias die Vollendung der Kunſt, und es iſt kein Grund zu zweifeln, daß bereits an den Werken ſeiner frühern Jahre ſein Styl und der Aufſchwung ſeines Geiſtes über die alte Form ſichtbar geweſen ſey. [7]) Demnach fällt die Entwickelung der bildenden Kunſt zwiſchen die 50. und 72.

———————— (29. 30.) ————————

[7]) Wir befinden uns hier zum erſten Mal im Widerſpruch mit Plinius, welcher die Zeit des Phidias zwölf Olympiaden ſpäter ſetzt: utraque (pictura et statuaria) cum Phidia coepit LXXXIV. Olympiade Plin. Hist. Nat. 36. c. 5. S. 4. §. 3. und Floruit autem (Phidias) Olympiade LXXXIV. derſ. II. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Damals ward am Parthenon gearbeitet, bey deſſen Bildſäule ſich Phidias als Greis und Kahlkopf am Schilde angebracht hatte. Vergl. Plutarch in Vit. Periclis c. 31. ἐν τῇ ἀσπίδι . . , . αὑτοῦ τινα μορφὴν ἐνετύπωσε, πρεσβύτου φαλακροῦ, πέτρον ἐπηρμένου κ. τ. λ. Man ſieht alſo, daß Plinius nur die äußerſte Zeit vom Künſtlerleben des Phidias bezeichnet, zu dem jene Nachricht von der marathoniſchen Pallas den Anfang gibt. Das Unbequeme ſolcher Bezeichnung vermehrt in dieſem Falle der Umſtand, daß Meiſter der frühern Zeit, wie Hegias und Kritias, deren Alter höchſtens mit der Jugend des Phidias zuſammentraf, nun, nachdem einmal dieſer in die 84. Ol. herabgeſtellt iſt, ihm dahin folgen und zu einer Zeit leben müſſen, wo ſie längſt geſtorben waren. Doch von dieſen beyden nachher. Hier iſt aber der Ort, uns im Allgemeinen über die Beſtimmung der Zeit, in welcher die Künſtler der verſchiedenen Epochen und Schulen gelebt haben, zu erklären, da wir hierauf in der Folge nicht ſelten zurückkommen müſſen, und dieſer Punkt unſtreitig der ſchwierigſte der ganzen Kunſtgeſchichte iſt.

Die Nachrichten, welche ſich an die Werke der alten Meiſter knüpfen, an die Siege zu Feld und beym Feſtkampf, zu deren Verherrlichung ſie arbeiteten, ſtehen nicht || ſelten in geradem Widerſpruche mit dem, was Plinius über ihre Zeit enthält. Heyne hat in ſeinen Abhandlungen „Ueber die Künſtlerepochen beym Plinius" in der Samml. antiquar. Aufſ. 1. St. S. 165. ff. und Artium Tempora in Opuscul. academ. T. V. p. 338. seq. geſucht, die Verwirrung zu löſen, und nach vielen nützlichen Arbeiten der Nachfolger Heyne's in dieſem Fache bemühte ſich noch in den letzten Jahren der gelehrte und geiſtvolle Ueberſetzer von „Luigi Lanzi über die Sculptur der Alten" (Prof. Ad. G. Lange in Schulpforte) in den Zugaben zu jener Abhandlung die Widerſprüche hierin, und die Grundſätze, nach denen ſie zu heben, darzulegen. — Nach der Erſcheinung dieſer Schrift hat der Hr. Graf Clarac in Paris ſeiner Description des Antiques du

Digitized by Google

Olympiade, ihren Gang von den letzten Dädaliden bis auf das erſte koloſſale Werk des Phidias in 27 Olympiaden oder 108 Jahren vollendend.

Die Männer, welche ſich in dieſem Zeitraume durch Ausübung und Förderung der Kunſt auszeichneten, hängen faſt alle mit uralten Werkſtätten zuſammen, indem ſie aus den Schulen der älteſten Meiſter entweder ſelbſt hervorgingen, oder durch

(30.)

Mussée royal Par. 1820 ſehr ſtark angefüllte Tabellen über die Chronologie der griechiſchen Künſtler beygegeben, die wegen Akriſie und Unkunde wenig brauchbar ſind. Nicht viel beſſer ſind die von Heinrich Meyer zu ſeiner Kunſtgeſchichte herausgegebenen gerathen, und werden von denjenigen, durch welche Sillig ſeinen Catalogus artificum bereichert hat, an Reichthum und Genauigkeit weit übertroffen.

Die Baſis bildet allerdings, was ſich aus Geſchichte der Staaten und der Feſtſpiele in Bezug auf die Kunſtwerke erhalten hat, und die Wirkſamkeit der Künſtler an die merkwürdigen Thaten und Männer ihres Zeitalters anknüpft. In ſo fern muß Pauſanias, welcher überall hierauf zurückweiſet, als Hauptquelle betrachtet werden, ungeachtet ſeine Nachrichten, wie die Kunſtwerke ſelbſt, nur zerſtreut ſind, nicht Plinius, der meiſt Zahlen und Namen ohne Gewähr zuſammenſtellt. Dazu kommt, daß Pauſanias die Sage von den Künſtlern mit den Werken, welche man für die ihrigen ausgab, vergleichen und nach ſeiner ausgezeichneten Kunſtkenntniß würdigen konnte, während Plinius ſeinen uns unbekannten Vorgängern ohne Wahl nachgeht. Zwar wird die Kunſtkenntniß des Pauſanias durch Manche, welche von ihr in der Archäologie leben, in Zweifel gezogen, und Herr Hirt fragt in ſeiner Anzeige dieſes Werkes S. 243. in Bezug auf ihn: ob es je einen trocknern, für die eigentliche Kunſt weniger empfänglichen Alterthümler hätte geben können. — „Allerdings" könnte man darauf antworten, und Jeder würde ſich ſagen, wer gemeint ſey; doch Pauſanias würde dadurch mit einem Tadel belegt, den nur moderner Hochmuth gegen ihn aufgebracht hat; auch bedarf es hier ſeiner Rechtfertigung als eines Kenners der Werke, die er ſah und beſchrieb, nicht, wo zunächſt von dem Chronologiſchen die Rede iſt. Zwar wurden die Kunſtwerke nicht gerade im Jahre des Sieges, den ſie verherrlichten, aufgeſtellt; aber beſprochen und bedungen wurde doch in der Regel gleich nach erlangtem Siegesruhm das Denkmal, und ſo kann das Siegesjahr auch als das der Geburt des zu ſeinem Ruhme beſtimmten Bildes geſetzt werden, wenn dieſes gleich oft Jahre ſpäter erſt vollendet und aufgeſtellt wurde. In der Zeit aber, worin ein Künſtler mit öffentlichen Arbeiten beehrt wurde, blüht er, und die Frage,

Digitized by Google

Zöglinge derſelben gebildet waren. Wir werden deßhalb die Nachrichten, welche von ihnen zu geben ſind, an die ältere Sage von Kunſt und Kunſtübung anknüpfen.

Höchſt mangelhaft ſind über die Zeit vor Phidias die Kunſtnachrichten aus Athen. Daß hier eine aus Aegypten mit dem

ob jene auch ſeine beſten und vollendetſten waren, kann füglich auf ſich beruhen.

An jene Nachrichten ſchließen ſich die von der Folge der Künſtler auf einander, die oft in langen Reihen fortlaufenden Kunſtgenealogien der einzelnen Schulen. Bey der Sorgfalt, mit welcher die Nachrichten hierüber in den Kunſtſchulen, wie ſpäter in den philoſophiſchen die von Folge der Philoſophen, fortgepflanzt wurden, bildet dieſe Genealogie oft einen ſehr willkommenen Leitfaden, die Zeit eines Künſtlers wenigſtens annähernd zu beſtimmen. Die Verwerfung, welche neulich Karl Müller in ſeinem vortrefflichen Werke Aegineticorum liber über dieſe Stammliſten ausgeſprochen hat (p. 105. id genus computationis acutior historicae artis crisis aliquando stirpitus extirpabit), iſt von keinem haltbaren Grunde unterſtützt. Schwankend bleibt freylich die nähere Beſtimmung, wie weit der Lehrling vom Meiſter der Zeit nach entfernt ſtehe, da derſelbe Meiſter wohl dreyßig bis vierzig Jahre lang Schüler aus ſeiner Werkſtätte entlaſſen kann. Doch iſt hier, wie bey dem Menſchenalter, leicht eine Mittelzahl zu beſtimmen, und wie man für jenes 8 Olympiaden oder 32 Jahre (wie es ſcheint nach der Heſiodiſchen Vorſchrift über die Zeit des Heirathens *Μήτε τριηκόντων ἐτέων μάλα πόλλ' ἀπολείπων Μήτ' ἐπιθεὶς μάλα πολλά Ε. κ.* H. 693.) annimmt, || ſo wird man für ein Kunſtalter, um mich des Ausdruckes zu bedienen, wenn nicht von Vater und Sohn die Rede iſt, etwa 5 Olympiaden annehmen können, da hier die frühere Jugend nicht in Anſchlag kommt und mit 3 bis 4 Olympiaden in Abzug muß gebracht werden.

Gegen dieſe durch den überlieferten Urſprung der Kunſtwerke und die Kunſtgenealogien feſtgeſetzten Zeitbeſtimmungen ſtreiten nun in vielen Fällen die Angaben des Plinius. Hier ſind ſelten hiſtoriſche Thatſachen, ſondern meiſt Reihen von Künſtlern, die in einer beſtimmten Olympiade ſollen gelebt haben. In manchen Fällen läßt ſich das Unwahre oder Flüchtige darin mit Händen greifen, wie wenn Ageladas nach Phidias, und mit dieſem in Eine Reihe Skopas geſtellt, oder Praxiteles einmal in die 104te Olympiade geſetzt und dann wieder als Verfertiger von Bildſäulen genannt wird, die Xerxes in der 75ſten Ol., 116 Jahre früher, aus Athen entführt hat, oder wenn er den Pyrrhus, des Achilles Sohn, mit dem Epirotenkönige dieſes Namens verwechſelt, nnd dadurch den Hegias von der Seite des Phidias, als deſſen Nebenbuhler er ihn nennt, eben-

Dienſt des Hephäſtos, der Athene und des Apollo Patroos herübergebrachte Werkſtätte der älteſten Kunſt, welcher die Sage den Dädalus an die Spitze ſtellt, blühte, ward in der erſten Abhandlung nachgewieſen. [8]) Wie überall die mit den eingewan-

(31. 32.)

falls zum Praxiteles herabbringt. Gleichwohl ſind ſeine Nachrichten nicht unbedingt zu verwerfen. Offenbar hat er die Zeitbeſtimmungen nicht ſelbſt herausgebracht, ſondern aus anderen genommen, wahrſcheinlich aus Chroniſten, (Vergl. Heyne in den antiquar. Aufſätzen S. 177 ff.) und aus Schriftſtellern über die alten Künſtler. Seine Liſten erſcheinen deßhalb als Ergebniſſe von Forſchungen, die mit vielen für uns verlornen Mitteln angeſtellt wurden. Es fragt ſich alſo, wie ſie mit jenen Nachrichten aus der erſten Hand zu vereinigen ſind? Was als Flüchtigkeit des Plinius, als Widerſpruch mit ſich ſelbſt, wo er aus verſchiedenen Quellen Verſchiedenes aufnahm, zu bezeichnen kommt, iſt bald herausgefunden; Zahl und Name ſind zuweilen offenbar, verdorben und verſtellt. So ſteht H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Skopas am unrechten Orte unter Ol. 78, der H. N. 36. c. 5. S. 4. §. 7. mit Recht erſt nach Praxiteles auftritt, während dort, wie überhaupt im ganzen Plinius der große Name des Aegineten Onatas nicht gefunden wird. Dadurch wird wahrſcheinlich, daß er dort entweder *ΣΚΟΠΑΣ* ſtatt des ihm vielleicht unbekannten *ΟΝΑΤΑΣ* aus ſeinem Original auszog, oder in dieſem ſchon der Name verdorben war. Aehnliches läßt ſich von Hegias und Hegeſias annehmen. Endlich wird man oft darauf geleitet, eine Verbindung von ſpätern und frühern Künſtlern unter demſelben Namen anzunehmen, und dieſe wieder in mehrere Perſonen, welche zu verſchiedenen Zeiten auf verſchiedene Art ihre Kunſt ausübten, zu zerſpalten. Nichts iſt gewöhnlicher, als die Wiederkehr deſſelben Künſtlernamens; nicht nur die ſymboliſchen, wie Dädalus, Euchir, verdoppeln und verdreyfachen ſich, ſondern auch die zufälligen, wie Kallon, Polykletus, Pythagoras, gehören mehreren an, und oft iſt es nur eine flüchtige Notiz, aus der wir dieſes wiſſen. Wo demnach die Nachrichten über Zeit und Kunſt ſich widerſtreiten, iſt es öfter das Gerathenſte, mehrere Künſtler unter demſelben Namen verborgen anzunehmen. Dieſes Mittel, das wir zum Schutze des Plinius bey Kanachus und Ageladas angewendet haben, iſt um ſo gefahrloſer, da zu jener Zeit die Kunſt in vielen Geſchlechtern erblich fortging, und es griechiſche Sitte war, || dem Enkel den Namen des Großvaters zu geben. Wie leicht dann bey Künſtlern, deren Andenken ſich allein an ihren Werken feſthielt, Verwechslung und Verbindung verſchiedener Namen eintreten konnte, leuchtet von ſelbſt ein; indeß iſt und bleibt es ein Behelf in der Noth, und ſeine Anwendung, außer einer feſten Schranke oder zu oft verſucht, kann es leicht als ein leidiges erſcheinen laſſen.

8) Vergl. S. 42. der Abh. und die 16. und 28. Anmerk.

Digitized by Google

derten Gottheiten angekommene Einſicht und Sitte, ſo ward in dieſem Falle auch die neugewonnene Kunſtübung als ihr Geſchenk betrachtet, und unter ihren Schutz geſtellt. Darum lehrt Pallas Athene den attiſchen Dädalus ſeine Kunſt, [9]) und wird noch in ſpäterer Zeit als Ergane oder Werkmeiſterinn verehrt. In der älteſten Stammeintheilung von Athen erſcheint eine Zunft der Dädaliden vom Stamme der Argaden oder Gewerktreibenden, [10]) und es iſt ganz der alten Stammverfaſſung beſonders aber jener attiſchen, nach morgenländiſchem Vorbild geſtalteten, eigen und gemäß, daß hier die Kunſt in ununterbrochener Folge von Vater auf Sohn übergeht und forterbt. Gleiche Bewandtniß wird es auch anderwärts mit der im Handwerk begriffenen Kunſt haben, wo ſich ihr Urſprung an Stammeintheilung und beſtimmte Geſchlechter anſchließt; doch findet ſich von attiſchen Dädaliden in früherer Zeit nur Ein Künſtler genannt, und auch dieſer iſt nicht älter als Dipönus und Scyllis aus Kreta, Endöus, [11]) deſſen Pallas aus Elphenbein noch die Neigung

9) Hyginus Fab. 39. Daedalus, Euphemi (l. Eupalami) filius, qui fabricam a Minerva dicitur accepisse. Die Kunſt des Erzes kam von Hephäſtos; daher beyde als Vorſteher aller Kunſtarbeit ſchon bey Solon: *Ἄλλος Ἀθηνείης τε καὶ Ἡφαίστου πολυτέχνου Ἔργα δαεὶς, χειροῖν ξυλλέγεται βίοτον.* Fragm. V. 49. ed. Brunck, wo übrigens die Kunſt allein auf Erwerb beſchränkt und als Handwerk geachtet wird.

10) Vergl. Böckh über die älteſte Stammeintheilung in Attika vor dem Index lectionum für das Sommerſemeſter 1812 der Berlin. Univerſität, und dort auch S. 3. die merkwürdige Aeußerung dieſes durch Tiefe und Beſonnenheit der Forſchung ausgezeichneten Gelehrten: Hoc certe inſitiari neminem oportuit, priscae Graeciae eadem fere quae Orientis instituta reperiri tam in rebus profanis quam in divinis.

11) Vergl. Anmerk. 38. III. S. 24 zur erſten Abh. Die Stellen, welche über ſein Alter entſcheiden, ſind Pauſ. 1, 26. §. 5. *Τούτου καθήμενόν ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα, ἐπίγραμμα ἔχον ὡς Καλλίας μὲν ἀναθείη, ποιήσειεν δὲ Ἔνδοιος,* und der Schol. zu Ariſtoph. Vögeln V. 284 *ὁ πρῶτος γοῦν Καλλίας, Φαινίππου πατρός ἐστιν, ὁ νενικηκὼς ἵππῳ τὴν τετάρτην καὶ πεντηκοστὴν Ὀλυμπιάδα,* indem man den Endöus nicht tiefer herab auf den zweyten Kallias und den peloponneſiſchen Krieg bringen

des Auguſtus auf ſich richtete und als alterthümliche Zierde des römiſchen Marktes nach Italien geführt wurde. Ob nun aber in Attika urſprünglich auch Andere die Kunſt des Dädalus ausgeübt haben, oder ob dieſe auf die Geſchlechter, welche ſeinen Namen trugen, beſchränkt blieb, und, war dieſes der Fall, wann eine ſolche Beſchränkung aufhörte und die Reihe der Dädaliden unterbrochen, oder geſchloſſen ward, ſind Fragen, auf welche der Mangel an Nachrichten die Antwort unmöglich macht. Merkwürdig iſt, daß noch Sokrates, der bey Plato und Xenophon öfter ſeiner Abkunft von Dädalus gedenkt, Anfangs Bildhauer war. [12]) Pauſanias ſah von ihm noch den Hermes und die

(32.)

kann, und am füglichſten den älteſten, den Gründer der Größe ſeines Hauſes, zum Geber jenes koſtbaren Weihgeſchenkes macht, auch ohne beſondern Grund nicht zur Annahme berechtigt iſt, daß es früher gemacht und ſpäter geweiht worden ſey. Endöus wird dadurch zum Zeitgenoſſen jenes Kallias und durch die 52ſte Olympiade, welche für dieſen als ein feſter Punkt hervortritt, auch des Dipönus und Scyllis. Ueber das Haus des Kallias vergl. Perizonius zu Ael. Varr. hist. 14, 16. und Böckh über die Staatshaushaltung der Athenienſer 2. B. S. 15 ff. Wenn die Aphrodite, welche Kallias auf die Burg geweiht hatte, ein Werk des Kalamis war, wie Pauſ. 1, 25. §. 2. meldet, ſo gehörte ſie dem zweyten Kallias, dem Enkel des erſten.

12) *Σωκράτης Σωφρονίσκου μὲν ἦν υἱὸς λιθουργοῦ* Diogen. Laert. I. II. Vit. Socrat. zu Anf. Sowohl dadurch, als daß nach derſelben Stelle bereits Timon den Sokrates einen *λιθοξόος* nannte, iſt dieſer Umſtand und zugleich die Meinung derer, die ihm Bildſäulen beylegten, hinlänglich befeſtiget. Auch Lucianus Nigr. 13. Opp. T. I. p. 18. bezeichnet ihn als *ὑπὸ τῇ ἑρμογλυφικῇ τραφείς*. Vergl. daſelbſt die Anmerk. von T. Hemſterhuis. Sokrates ward Ol. 77. 4. zwey und zwanzig Jahre nach der marathoniſchen Schlacht geboren. Sophroniskus rückt alſo bis Ol. 69. 4 unter die Meiſter der altattiſchen Schule hinauf. Des Sokrates Halbbruder von ſeiner Mutter Phänareta her hieß Patrokles. Plat. Euthyd. Opp. T. I. p. 297. E. Iſt dieſes, wie Hemſterhuis a. a. O. vermuthet, derſelbe, den Plinius H. N. XXXVII. 8. unter den Künſtlern der Ol. XCV. aufführt (die Zeit deſſelben ſtimmt zum Wenigſten mit jener Olympiade), ſo hätten wir ein neues Glied in dieſer Familie von Plaſtikern, die wenigſtens durch Sophroniskus zu den Dädaliden gehört hat, und dann wohl auch durch den andern Ehemann der Phänareta, den Chäredemus, den Vater jenes Patrokles, mit ihnen zuſammenhing; denn Ehen wurden in der Regel inner-

Digitized by Google

Huldgöttinnen am Eingange der Burg aufgeſtellt. [13]) Dieſelbe Kunſt wurde von ſeinem Vater Sophroniskus aus der Zunft der Dädaliden noch unter den Meiſtern der altattiſchen Werkſtätte ausgeübt, und ſo hindert nichts, ſie als ein in dieſem Hauſe ſeit der älteſten Zeit überliefertes Erbſtück anzuſehen, das erſt von den Söhnen des Sokrates aufgegeben ward.

Aus der Zeit der ſich entwickelnden Kunſt zwiſchen Endöus und Phidias werden nur wenige attiſche Künſtler genannt. Welchem Zeitalter Peiſias angehöre, von dem im Rathhauſe der Fünfhundert ein Bild des Berather Zeus aus Holz und ein Apollo ſtand, iſt nicht zu beſtimmen; [14]) doch deuten Holzbilder,

(32. 33.)

halb der Sippſchaft geſchloſſen. Nicht nur alter Gebrauch, gemeinſame Opfer und was ſonſt in jener Zeit die Freundſchaften (im alten Sinne des deutſchen Wortes) politiſch zuſammenhielt, bannte gleichſam die Plaſtik in die Folge derſelben Geſchlechter, ſondern auch der hier natürliche Neid, das *κεραμεὺς κεραμεῖ φθονέει καὶ τέκτονι τέκτων*. Man will die Fertigkeit, welche Gewinn und Ehre bringt, nicht gern Fremden mittheilen, noch weniger ſich von ihnen übertreffen laſſen, ſondern die Kunſt den eigenen Kindern als Theil des väterlichen Erbes bewahren. Der junge Lucian, welcher zum Bildhauer beſtimmt, bey ſeinem Oheim in die Lehre geht und wegen Schläge ihm entläuft, klagt, gleichviel ob mit Recht, ſogar dieſen ſeinen Verwandten an *ὅτι ὑπὸ φθόνου ταῦτα ἔδρασε, μὴ αὐτὸν ὑπερβάλωμαι κατὰ τὴν τέχνην* und findet bey der Mutter Glauben genug, a. a. O. 4. Zum Beweis aber, wie auch in ſo ſpäter Zeit dieſe Kunſt in den einzelnen Familien feſthielt, dienet die Meldung daſ. 7, daß ihm die *Ἑρμογλυφικὴ τέχνη οἰκεία τε καὶ συγγενὴς οἴκοθεν* ſey; *ὅτε γὰρ πάππος σου . . . λιθοξόος ἦν καὶ τὼ θείω ἀμφοτέρω καὶ μάλα εὐδοκιμείτον*. Wenn Hemſterhuis in der Anmerk. daſ. glaubt, die *λιθοξόοι, λιθουργοὶ* ſeyen weniger als Bildhauer, denn als Steinmetzen zu denken, ſo irrt er. Die von ihm angeführten Stellen beweiſen das Gegentheil, und, was ihm entgangen iſt, ſogar Phidias wird ein *σοφὸς λιθουργὸς* genannt. Aristot. Ethic. Nicon. VI, 7.

[13]) Pauſan. 1, 22. §. 8. u. 9, 35. am E. Vergl. Plinius H. N. 36. c. 4. S. 4. §. 10, daſelbſt Harduin. und Junius in Catal. Artif. s. v. Socrates p. 200.

[14]) Pauſan. 1, 3. §. 4. Doch iſt aus den Worten des Pauſanias *Βουλαίου δὲ ἐν αὐτῷ κεῖται ξόανον Διὸς καὶ Ἀπόλλων, τέχνη Πεισίου* nicht ganz klar, ob ihm nur der Apollo, oder auch der Zeus zugeſprochen wird. Den eben dort genannten Lyſon, von welchem in jener Curia ein

Digitized by Google

wenn nicht ausdrücklich ein ſpäterer Meiſter genannt wird, auf ein höheres Alter zurück. Von Antenor wiſſen wir nur, daß er die erſten Bildſäulen gemacht, welche die Athenäer dem Har-

(33.)

Bild des attiſchen Demos ſtand, führt Plinius H. N. 34. c. 8. S. §. 19. 34. in einer langen Liſte von Künſtlern auf, die Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opferer gemacht haben. Dieſe Mannigfaltigkeit untergeordneter Kunſtgegenſtände deutet auf ſpätere Zeit. In derſelben Reihe ſteht auch Euchir, bey Pauſanias 8, 14. §. 7. *ἀνὴρ Ἀθηναῖος Εὔχειρ ὁ Εὐβουλίδου* als Urheber eines Hermes aus Marmor zu Phenea, und wird alſo troß ſeines ſymboliſchen Namens von der alten Werkſtätte auszuſchließen ſeyn; ob auch ſein Vater Eubulides, welcher nach Pauſ. 1, 2. §. 4. im Gymnaſium des Hermes die Bildſäulen der Athene Päonia, des Zeus, der Mnemoſyne, ja der Muſen und des Apollo, Werke ſeiner eigenen Kunſt, geweiht hatte, bleibt dahingeſtellt. Doch ſind Weihgeſchenke von nicht weniger als dreyzehn Bildſäulen, und von einem einzelnen Bürger kaum Sache der ältern Kunſtzeit, die in ihren Mitteln mehr beſchränkt und in ihren Gaben ſparſamer war. Dazu kommt, daß als ein berühmtes Werk von ihm bey Plinius XXXIV. 8, 12. ein digitis computans angeführt iſt, einer in ihren Stoffen und Mitteln offenbar ſchon raffinirenden und darum ſpäteren Kunſt angehörig. Gleicher Zweifel waltet über Simon, (wie Sylburg zu Klemens Alex. S. 816. ſtatt Sikon ſchreibt) den Sohn des Eupalamus, deſſen Clemens Alex. Protrept. S. 31. A. Sylb. mit dieſen Worten Erwähnung thut: *ἀλλ᾽ ὅπως μή τις ὑπολάβῃ καὶ ταῦτά με ἀγνοίᾳ παρῃκέναι, παραθήσομαι, τοῦ Μορύχου Διονύσου* (lies *Διός*) *τὸ ἄγαλμα Ἀθήνησι, γεγονέναι μὲν ἐκ τοῦ φελλάτα* (lies *φελλείτα*. Vergl. Steph. Byzant. s. v. *φελλεύς* p. 737. Berkel) *καλουμένου λίθου* (von Marmor aus dem Phelleus in Attika), *ἔργον δὲ εἶναι Σίμωνος τοῦ Εὐπαλάμου ὥς φησι Πολέμων ἔν τινι ἐπιστολῇ.* Die Umſtände, mit denen die Nachricht gegeben wird, als Beweis beſonderer Kenntniß und mit Bezug auf einen eigenen Gewährsmann für dieſelbe, dann der Platz, welchen dieſe Bildſäule zwiſchen uralten Palladien und dem Dipönus und Scyllis einnimmt, machen allerdings wahrſcheinlich, daß hier von einem alten Werk und von Simon, als einem der früheſten Meiſter, geredet wird. Auch leitet ſeines Vaters Name *εὐπάλαμος* darauf, der, einem Künſtler ſehr paſſend, wohl andeutet, daß auch der Vater Plaſtiker war, zumal, ſo weit mir bekannt ohne Ausnahme bey untergeordneten Künſtlern der Vater nur dann, wenn er ebenfalls Künſtler war, bekannt blieb und genannt wird. Nun iſt Eupalamus zugleich der Name, der dem Vater des Dädalus ſelbſt beygelegt wird, und ſo ſcheint es, daß die Familie des Simon und Eupalamus gleich der des Sokrates und Sophroniskus zu dem Geſchlechte der attiſchen Dädaliden gehört hat.

modius und Ariſtogeiton errichteten. [15]) Dieſes geſchah zwey Jahre nach Vertreibung der Piſiſtratiden, und dadurch wird ſeine Zeit auf Ol. 67. 4. feſtgeſtellt.

Nächſt ihm treten in Attika Hegeſias, den Plinius und Pauſanias Hegias nennen, und Kritias in bedeutender Eigenthümlichkeit auf. [16]) Lucian bezeichnet ſie als Meiſter der alten Werk=

(33. 34.)

[15]) Pauſ. 1, 9 §. 5. Hippias wird aus Athen vertrieben. Ol. 67, 2. Das Jahr, in welchem die Bildſäulen aufgeſtellt wurden, bezeichnet Plinius H. N. 34 c. 4 S. 9. Hoc actum est eodem anno, quo et reges Roma pulsi. Rom wurde von den Königen befreyt Ol. 67. 4, zwey Jahre nach der Befreyung von Athen, und dieſes Jahr paßt alſo vollkommen zur Aufſtellung von Bildſäulen, die gleich nach dem Sturz der Piſiſtratiden beſtellt ſeyn konnten. Uebrigens vergleiche man über die den beyden Tyrannenmördern zu verſchiedenen Zeiten errichteten Bildſäulen die reichhaltige Schrift von Köhler: „Die Ehre der Bildſäulen.“ München 1818. S. 4 u. ff.

[16]) Um die ſehr verworrenen Nachrichten über dieſe Künſtler zu ordnen, beginnen wir von der Stelle des Plinius H. N. 34 c. 8 S. 5 §. 19 aemuli eius (Phidiae) fuere Alcamenes, Critias, Nestocles, Hegias, wo wir gleich von Vorn herein bemerken, daß nicht im Allgemeinen von den Nebenbuhlern des Phidias die Rede ſeyn kann, weil dann am wenigſten Polyklet fehlen dürfte, auch nicht von Zeitgenoſſen im Allgemeinen, weßhalb man, wohin auch die Namen Alkamenes, Kritias, führen, hier eine Reihe attiſcher Künſtler, die zur Zeit des Phidias lebten, anzunehmen veranlaßt wird. Der Begriff von Aemulus iſt im Griechiſchen für die Proſa ἀντίτεχνος (die Dichter haben συνέριθος). Unſer Nebenbuhler iſt von ſtrengerem Sinn als die beyden genannten Ausdrücke, die überhaupt von Kunſtgenoſſen gebraucht werden, unter denen freylich, wie man ſagt, gemeiniglich das eben erwähnte κεραμεὺς κεραμεῖ bewährt gefunden wird. — Der ſonſt unerhörte und aller griechiſchen Analogie ermangelnde Name Nestocles iſt durch Junius im Catal. Artif. v. Critias alter p. 57, dem A. Lange a. a. O. S. 80, K. O. Müller a. a. O. S. 102 Anm. p) u. A. beygetreten, glücklich entfernt. Junius lieſt Critias Nesiotes, unter welchem Beynamen ihn auch Lucian anführt, einmal Rhetor. praecept. c. 9. Opp. T. III. p. 9. ed. Reitz. εἶτά σε κελεύσει ζηλοῦν ἐκείνους τοὺς ἀρχαίους ἄνδρας, ἕωλα παραδείγματα, οὐ ῥάδια μιμεῖσθαι, οἷα τὰ τῆς παλαιᾶς ἐργασίας ἐστὶν, Ἡγησίου καὶ τῶν ἀμφὶ Κρίτητα καὶ Νησιώτην (wo ſchon Solanus Κριτίαν aus Handſchriften aufgenommen und καὶ getilgt hat; es iſt Κριτίαν τὸν νησ. zu leſen) ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς. Vergl. denſ. Philops. c. 18. Opp. III. p. 46. ἐν οἷς καὶ τὰ Κριτίου τοῦ Νησιώ-

Werkſtatt, und nennt ihre Bildſäulen geſpannt, nervigt, hart und nach feſten Linien ausgeſtreckt. Aehnliches urtheilt von Hegeſias auch Quinctilian. Seine Werke und die des Aegi-

(34. 35.)

Νησιώτου πλάσματα ἕστηκεν οἱ τυραννοκτόνοι· doch läßt ſich noch fragen, ob nicht der flüchtige Sammler der Historia naturalis aus dem Griechiſchen Κριτίας ὁ Νησιώτης, was er vor ſich hatte, Critias Nestocles ſelbſt herausgeleſen hat; denn ſchwerlich würde er, das Wort als einen von der Inſel genommenen Beynamen erkennend, es ohne Ueberſetzung oder Erklärung, als ob es ein nomen proprium wäre, in griechiſcher Form gelaſſen haben. Nun aber nennt Pauſanias an zwey Stellen, wo er des Kritias gedenkt, Pauſ. 1, 9. §. 5 u. 1, 23. §. 1. ihn ohne dieſen Beynamen, und an einer andern, Pauſ. 6, 3. §. 2, wo er von ſeinen Schülern berichtet, den Attiker. Iſt hier ein anderer als der Eiländer gemeint? So glaubt mit Mehrern Karl Müller Aegin. S. 102, der es kaum zweifelhaft findet, daß der Eiländer ein Aeginete geweſen. Der Grund vom Styl ſeiner Werke iſt bey der großen Dunkelheit, die über dem Unterſchiede des Attiſchen und des Aeginetiſchen in der alten Kunſt liegt, nicht ſtatthaft, und es ließe ſich gar nicht einſehen, warum dann Kritias, wie alle ſeine Kunſtgenoſſen von Aegina, nicht ein Aeginete, ſondern mit dieſem allgemeinen Namen genannt würde. Dazu deutet bey Pauſanias nichts auf einen doppelten Kritias; denn daß er ihn in der andern Stelle einen Attiker nennt, geſchieht nicht, weil er noch einen zweyten dieſes Namens, den Eiländer, im Sinne hatte, ſondern im Bezug auf ſeine dort angegebenen Schüler aus Sikyon und Korkyra. Da nun Pauſanias nur Einen Kritias kennt, dieſer aber als Urheber der Bildſäulen der Tyrannenmörder Pauſ. 1, 9. §. 5. derſelbe ſeyn muß, den Lucian Philopſ. a. a. O. als νησιώτης und Urheber derſelben Bilder bezeichnet, ſo kann nur noch die Frage ſeyn, wie derſelbe zugleich Eiländer bey Lucian und Attiker bey Pauſ. heißen könne? Schon die Allgemeinheit der Benennung νησιώτης führt darauf hin, daß er von keiner beſonders gerechneten und genannten Inſel ſtammte, alſo höchſt wahrſcheinlich aus einem der kleinen Eilande, die um Attika lagen und zu Attika gezählt wurden, darunter die Inſel des Patroklus, die der Helena (nach Strabo 9. S. 612. A. unbewohnt) und andere: Νῆσοι δὲ Ἀθηναίοις οὐ πόῤῥω τῆς χώρας εἰσίν· μία μὲν Πατρόκλου καλουμένη . . . . ἄλλη δὲ ὑπὲρ Σουνίου . . . . καὶ . . . ὄνομά ἐστιν Ἑλένη (lies Ἑλένης) τῇ νήσῳ, Pauſanias 1, 35. §. 1. Vergl. Strabo 9. S. 610. B. ff. Aus einer derſelben gebürtig konnte er zugleich Eiländer und Attiker ſeyn. (1819.) — Soweit über dieſen Punkt die erſte Ausgabe. Herr Prof. Müller ſagt hierauf in der oben angeführten Beurtheilung XXXVIII. Bd. S. 276, „daß Kritias, der Attiker und der Inſelbewohner, Eine Perſon ſey, davon hat der Verf. auch den Rec. überzeugt. Letzterer glaubt aber jetzt den Beynamen

neten Kallon ſeyen noch zu hart und den tuscaniſchen ähnlich. Von ihm werden unter den namhaften Werken eine Pallas und ein Pyrrhus, wahrſcheinlich der Held und die

(35.)

des *νησιώτης* mit großer Wahrſcheinlichkeit auf die Kleruchie in Lemnos deuten zu können. Auch Phidias Schüler, Alkamenes, wird zugleich *νησιώτης* und *Λήμνιος* genannt.“ Wo aber wird dieſer große Bildhauer *Ἀλκαμένης ὁ νησιώτης* genannt, und wo *Λήμνιος*? Erſtere Bezeichnung iſt mir wenigſtens unbekannt, letztere findet ſich allein in dem wortkargen Artikel des Suidas *Ἀλκαμένης. ὄνομα κύριον. Λήμνιος*; wer aber verbürgt uns, daß hier gerade der Bildhauer gemeynt ſey; und will man den Namen hier ſeines Ruhmes wegen a potiori als den Künſtlernamen gelten laſſen, ſo gilt es nun auch über den Vorſchlag des Iſack Voſſius bey Junius in C. A. h. voce p. 10. hinweg zu kommen, der *Λίμνιος* d. i. *ὁ ἐκ τῶν Λιμνῶν* liest. Denn daß Alkamenes ein Athenäer war, alſo von einer Kleruchie her kein Lemnier genannt werden kann, geht aus Plinius XXXVI. ꝛc. mit Beſtimmtheit hervor, wo das *ἀγών* zwiſchen Agorakritus aus Peros und des Alkamenes bey den Venusbildern gedacht und geſagt wird, vicitque Alcamenes, non opere sed suffragiis civitatis contra peregrinum suo faventis. Auch iſt die Bezeichnung *νησιώτης* ſo ſtät und feſt, daß ſie Keiner tragen kann, der nicht ein Inſulaner, d. h. auf einer Inſel geboren und dort einheimiſch iſt oder geweſen war. (1828.)

Daß die Bildſäulen des Harmodius und Ariſtogeiton aus Erz waren, lehrt der Ausſpruch des Antiphon, der nur auf die zu ſeiner Zeit in Athen vorhandenen des Kritias gehen kann, bey Plutarch in vita X. Rhetorum Opp. T. I. p. 833. B. ed. Paris. *ἄριστον εἶναι (τὸν χαλκόν) ἐξ οὗ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων πεποίηνται.* Außer dieſen Werken legt ihm Pauſ. 1, 23. §. 11. noch die Bildſäule eines Waffenläufers bey: *Ἀνδριάντων δὲ ὅσοι μετὰ τὸν ἵππον ἑστήκασι, Ἐπιχαρίνου* (Amaſäus liest *Ἐπιχάρμου*) *μὲν ὁπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας.* — Hegeſias, welchen wir in der einen Stelle des Lucian als Meiſter derſelben Kunſt neben Kritias auftreten ſehen, wird auch von Quinctilian unter den alten Meiſtern mit ähnlicher Bezeichnung ſeines Styls genannt: Instt. orat. 12. c. 10. Duriora, et tuscanicis proxima Calon atque Egesias, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supradictis Myron fecit. Statt des Hegeſias bey Lucian erſcheint, wie wir ſahen, bey Plinius Hegias an des Kritias Seite. Auch Pauſanias nennt 8, 42. §. 2. einen Hegias unter den ältern Künſtlern neben Ageladas und bezeichnet ihn als Athenäer, wodurch er mit Kritias in noch entſchiedenern Zuſammenhang gebracht wird. Erwägt man die Gleichheit der Umſtände, unter denen bey Lucian Hegeſias, bey Plinius Hegias als Zeit- und Kunſtgenoſſe mit Kritias verbunden wird, dann die Gleichheit der Namen — denn *Ἡγησίας* iſt abgekürzt *Ἡγίας*, wie die dori-

Digitized by Google

ihn beſchützende Göttinn in eine Gruppe vereinigt, genannt, und von Kritias ebenfalls Bildſäulen des Harmodius und Ariſtogeiton zum Erſatz der alten verfertiget, welche Xerxes nach

ſche Form Ἀγησίας, Ἀγίας — ſo iſt kein Zweifel, daß beyde Namensformen denſelben Künſtler bezeichnen; doch wird man nicht ohne Weiteres die kürzere verwerfen, ſondern ſich an der Bemerkung, daß man hier Einen Künſtler hat, müſſen genügen laſſen, da wahrſcheinlich iſt, daß ſchon die Alten öfter ſich der geläufigen Abkürzung ſtatt der urſprünglichen und beſchwerlichern langen Form bedient haben. Noch macht eine Stelle des Plinius Anſtand, in welcher Hegias und Hegeſias nach Namen und Werken unterſchieden werden. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 16. a. E. Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur: et Celetizontes pueri, et Castor et Pollux ante aedem Jovis tonantis Hegesiae. — Wäre hier Alles in Richtigkeit, ſo entſchlüpfte Hegias der Genoſſenſchaft des Kritias, und würde ein Zeitgenoſſe des Königs Pyrrhus; denn daß Pyrrhus mit dem Beyſatze Rex kein anderer ſey, als der durch ſeine Abenteuer berühmte König von Epirus, iſt offenbar. Weil aber nicht anzunehmen, daß nach ſeinem Tode von ihm noch Bildſäulen ſeyen errichtet worden, ſo hätte in ſo weit A. Lange a. a. O. S. 83. ganz Recht, ihn zum Zeitgenoſſen dieſes Königs zu machen. Was aber wird dann aus dem Zeitgenoſſen des Ageladas bey Pauſanias und dem Nebenbuhler des Phidias bey Plinius? Offenbar hat Heyne Artium tempora S. 369. richtig geſehen, wenn er ſagt: „intelligendus Achillis filius; forte ille Minervam propitiam habens, ut Achilles,“ und man hat eine Gruppe zu denken, die den Neoptolemus mit ſeiner Schutzgöttinn vorſtellte. Ob aber deßhalb Rex nach Pyrrhus zu tilgen ſey, wie Heyne will, iſt noch die Frage. Höchſt wahrſcheinlich hat der oft über alle Beſchreibung nachläſſige || Plinius, als er in ſeinem griechiſchen Gewährsmann die Pallas und den Pyrrhus des Hegias erwähnt fand, dabey an jenen den Römern wohlbekannten König gedacht und Rex von dem Seinigen hinzugethan.

Was aber den Hegeſias neben dem Hegias in dieſer Stelle des Plinius anbelangt, ſo ließe ſich zwar annehmen, daß Plinius zwey Notizen, in deren einer er als Hegias in der andern als Hegeſias vorkam, mit einander verbunden in ſein Werk aufgenommen habe; doch liest die Pollinger Handſchrift des Plinius auf unſerer Bibliothek, ein ſchöner Codex in groß Folio auf Pergament aus dem 15ten Jahrhunderte, Agesiae ſtatt Hegesiae. Hierdurch werden wir von der unbequemen Gegenwart des Namens in jener Stelle befreyt, und gewinnen ſtatt ſeiner den Namen des großen Künſtlers, der den borgheſiſchen Fechter gemacht hat (denn Ageſias iſt Agaſias), in den Plinius, zugleich auch als Urheber von Werken, die Plinius beſonderer Erwähnung würdig fand, von wettreitenden Knaben (celetizontes pueri) und Kaſtor und Pollux vor dem

Aſien entführt hatte. Die Schüler des Kritias folgten in zuſammenhängender Reihe auf einander bis in die Zeiten des Praxiteles, und Demetrius aus Sikyon führte ſeine

(36.)

Tempel des Jupiter tonans zu Rom. Bekanntlich lautet die Inſchrift am Stamme, vor dem der ſogenannte borgheſiſche Fechter geſtützt iſt: *ΑΓΑΣΙΑΣ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.* Die Bildſäule iſt wahrſcheinlich Achilles im Kampfe gegen die Penteſilea, und von einer Gruppe des an Amazonenbildern aus bekannter Urſache reichen Dianentempels zu Epheſus übrig geblieben. (1819.) Die Spannung aller Muskeln, die an Erſchöpfung gränzende Anſtrengung, die ihm auf den Lippen, die erwachende Sorge eines nahen Unfalles, die auf ſeinem Antlitz und um das Auge ſchwebt, zeigen den anhaltenden und ſeiner Entwickelung nahen Kampf. Hirt aber erklärt ihn S. 244. für — einen Ballſpieler, mit der Bemerkung: dieſe einzig wahre Erklärung der Natur gehöre einem Franzoſen an. Wir wünſchen dem Franzoſen Glück ſie erfunden, Herrn Hirt aber ſie angenommen und empfohlen zu haben. Sie kann Jedem zum Maaßſtab ſeiner Kenntniß der „eigentlichen“ Kunſt dienen. (1828.)

Gegen den letzten Abſchnitt dieſer Unterſuchung hat K. O. Müller a. a. O. S. 276. mit Recht Folgendes bemerkt: „Das ioniſch-attiſche *Ἡγησίας* heißt doriſch *Ἀγησίας* (nicht *Ἁγησίας*) wie *Ἡγησίλεως* dem doriſchen *Ἀγησίλαος* entſpricht, die abgekürzte Form *Ἡγίας* lautet doriſch *Ἀγίας*. Damit hat nun aber der Name des Künſtlers, der den borgheſiſchen Fechter bildete, *Ἀγασίας* nichts zu ſchaffen: dieſer war ein Jonier, von Epheſus, und ſchrieb ſeinen Namen gewiß nicht doriſch, in welchem Falle er auch immer nur *Ἀγησίας* lauten konnte; man muß ihn daher von *ἄγαμαι* herleiten, wie *Ἀγασικλῆς* und *Ἀγασισθένης* bey Pauſanias. Ageſias und Agaſias ſind alſo ganz verſchiedene Namen, und ſchriebe man auch bey Plinius mit einer Münchner Handſchrift Agesiae (was aber die alphabetiſche Ordnung der Namen beſtimmt verbietet), ſo hätte man doch hier nicht, was der Verf. will, den Künſtler des borgheſiſchen Fechters.“ — Mit der vollkommenſten Zuſtimmung habe ich dieſe durchaus wahre, genaue und gründliche Auseinanderſetzung geleſen. Wäre doch Alles zwiſchen mir und ihm Streitige ſo ſchlicht und rein abzumachen, wie dieſer grammatiſche Punkt! Wie gern wollte ich ihm für jede Berichtigung in Ermanglung anderen Dankes ein *Σοὶ δὲ θεοὶ τῶνδ' ἀντὶ χάριν μενοεικέα δοῖεν* entgegenrufen! Schwankend wird nun wieder die gänzliche Vereinigung der Namen Hegias und Hegeſias. Daß der altattiſche Künſtler neben dem Kritias bald Hegias bald Hegeſias genannt werde, bleibt gewiß, weniger aber, ob mit dieſem Hegias — Hegeſias auch der Plinianiſche zuſammenfällt. Ihn von der altattiſchen Gemeinſchaft freyzuhalten, könnte Jemand durch die *παῖδες κελητίζοντες* bewogen werden, Bedenken tragend, dergleichen offenbar agoniſtiſche Werke zur Verherrlichung von Siegen mit dem Rennpferde, *κέλης*, in

Digitized by Google

Lehrer auf ihn als auf den fünften zurück. [17]) Was das Zeitalter belangt, dem beyde Künſtler angehören, ſo iſt von Kritias durch zwey zuſammentreffende Angaben feſt beſtimmt, daß er ein Kunſtgenoſſe des Phidias war, und daß er eben jene Bildſäulen der Tyrannenmörder machte, die Ol. 75. 4. aufgeſtellt wurden. Da aber Hegeſias ihm der Zeit und der Kunſt nach verbunden wird, ſo ſind beide mit vollkommener Sicherheit als Zeitgenoſſen des Phidias, der vor und nach dem Kriegszuge des Xerxes geblüht, anzunehmen. Auffallend muß es ſcheinen, daß ſo zwey Meiſter der alten Werkſtätte, deren Bildſäulen noch die Steifheit und Härte des frühern Styles zeigten, neben Phidias auftreten, und die alte und neue Kunſt in verſchie-

(36.)

ſehr frühe Zeit hinauszuſtellen; indeß ſchon Hiero der ältere von Syrakus ließ ſeine Siege in dieſer Gattung durch bronzene Denkmähler ehren, und der παις κελητιζων mit der Siegespalme, welcher ſich auf makedoniſchen Münzen des Königs Philippus findet, iſt gegen den Zeuskopf auf der vordern Seite ſo hart, daß er wohl nach einem alten Siegesbilde makedoniſcher Könige aus der frühern, dem Hegias zukommenden Zeit wiederholt ſeyn kann. Wie bekannt bewarb ſich ſchon Alexander Amyntä um Siegespalmen zu Olympia, und Pindarus feyerte einen Sieg deſſelben in einem Epinikion. Vergl. Böckh zu Pind. fragm. 85. Zwar iſt nicht bekannt, daß es ein olympiſcher war; indeß traten damals die makedoniſchen Könige, als Herakliden anerkannt, in die Gemeinſchaft mit den Griechen, und ſo iſt nicht unwahrſcheinlich, daß wie Hiero ſo Alexander ihre Siege durch griechiſche Kunſtdenkmähler verherrlichen ließen, deren eines genannte Münze in der Nachbildung zeigen kann. In ſo fern ſtünde der Verbindung der Künſtlernamen Hegias und Hegeſias in Einen durchaus nichts entgegen. (1828.)

Endlich iſt das Zeitalter beyder Künſtler durch zuſammentreffende Nachrichten ſicher genug beſtimmt. Die neuen Bildſäulen der Tyrannenmörder, die Kritias machte, wurden nach Marmor. Oxon. Epoch. LV. Ol. 75. 4. aufgeſtellt. Hegias aber wird von Pauſanias neben Ageladas geſetzt, deſſen Werke mit Ol. 66. beginnen. Wir werden ſchwerlich irren, wenn wir die Wirkſamkeit dieſer beyden alten Meiſter der attiſchen Schule zwiſchen beyde Zeitbeſtimmungen, etwa von Ol. 66 bis Ol. 76, einſchließen, und die Nachricht von ihrer Gleichzeitigkeit mit Phidias auf angegebene Weiſe dahin deuten, daß ihre ſpäteren Jahre mit den frühern des Phidias zuſammengetroffen ſind.

[17]) Pauſ. 6, 3. §. 2. Vergl. Heyne A. T. S. 369.

Digitized by Google

denartigen Werken zu gleicher Zeit vereinigt und wetteifernd erſchienen; auffallend jedoch iſt dieſes nur ſo lange, als man an der Anſicht feſthält, daß die Kunſt in Griechenland ſich überall gleichmäßig entwickelt, und ein jeder Meiſter in ſeine Art aufgenommen, was irgend ein anderer ſeinen Geſtalten Naturgemäßes und Schönes hinzugefügt hatte. Was hierüber zu urtheilen, ſoll ſpäter gezeigt werden.

Von den aus jener frühern Periode auf unſere Zeit gekommenen Kunſtwerken läßt ſich keines mit Sicherheit als attiſch und aus Attika ſtammend nachweiſen, als die athenäiſchen Münzen alten Gepräges. Sie enthalten den Kopf der Athene, die älteſten in ſeiner vollen Alterthümlichkeit, mit ungeſtalten, wiewohl höchſt eigenthümlichen und noch ſtark ägyptiſchen Formen, wahrſcheinlich genau der Bildſäule nachgebildet, die, aus dem graueſten Alterthum ſtammend, vor allen andern Palladien als die Stadtbeſchirmerinn hochverehrt und für ein vom Himmel gefallenes Werk gehalten wurde. Für die Kunſtgeſchichte ſind jene Pallasköpfe der attiſchen Münzen dadurch merkwürdig, daß man an den älteſten derſelben ſieht, von welcher Grundlage die Kunſt bey Bildung des Angeſichts der Göttinn ausging, und an den weniger alten, wie man durch allmählige Veredlung der alterthümlichen Züge das ſtarre Idol zur idealen Geſtalt der ſpäteren Kunſt zu erheben bemüht war. [18])

(36.)

[18]) Daß das Palladion vom Himmel gefallen ſey, meldet Pauſ. 1, 26. §. 7. Aehnliches wurde von den älteſten Bildern anderer Tempel gemeldet. (1819.) Ueberall war die Erhaltung der Stadt an dieſe Διιπετῆ geknüpft. Vergl. Creuzer S. u. Mythol. 1 Th. S. 15. Offenbar deutet die Sage an, daß das Διιπετές nicht am Orte gemacht war, ſondern plötzlich zum Vorſchein gekommen, und ſo ſcheinen gerade dieſe Bilder die mit dem fremden Cultus eingeführten, aus der Fremde gekommen geweſen zu ſeyn. Uebrigens leidet die Angabe im Texte, daß der altattiſchen Schule, das Münzgepräg ausgenommen, keines der übriggebliebenen Werke mit Sicherheit zugewieſen werden könne, jetzo eine Beſchränkung, indem, wie ich im erſten Theil meiner Reiſe nach Italien nachgewieſen habe, die beyden jetzt

Wiewohl nun weder die Namen einer bedeutenden Zahl attiſcher Künſtler aus der alten Werkſtätte, noch auch größere Werke derſelben auf uns gekommen ſind, ſo lehrt doch die in ganzen Zünften fortgehende Kunſtübung, ſodann die Menge der Tempel und Hallen, mit denen Attika, und beſonders Athen, ſchon vor Perikles, und nicht am wenigſten durch die Piſiſtratiden geſchmückt war, endlich das alte Bildwerk aus Holz, gebrannter Erde, Thon und Erz, was Pauſanias nach allen Verwüſtungen des Landes noch erhalten fand, [19]) daß ſchon vor den Siegen bey Salamis und Marathon Attika an Kunſtübung und Ruhm aller Kunſtfertigkeit keinem andern griechiſchen Staate nachgeſtanden habe. Von dieſem Ruhme gibt auch Pauſanias ausdrückliches Zeugniß, wenn er, um den von ihm hochgefeyerten Aegineten Onatas zu loben, ſagt, er ſtelle ihm keinen von denen nach, die von Dädalus und der attiſchen Werkſtätte her=

(36.)

in der Bibliothek v. S. Marco aufgeſtellten alterthümlichen Muſen der Komödie und Tragödie durch die Venezianer unter Moroſini aus Attika eingeführt wurden und höchſt wahrſcheinlich vom attiſchen Theater ſtammen; dieſe aber haben wieder zu dem Apollo Muſagetes der Glypto=thek ein ſo nahes Verhältniß, daß auch dieſer derſelben Schule kann zuge=wieſen werden, wiewohl er den Werken des Phidias näher ſteht, während jene Muſen noch eine Einförmigkeit zeigen, wie ſie wohl den Werken des Hegias und Kritias eigen ſeyn konnte. Es gehört zu den weſentlichſten Bereicherungen der Archäologie, daß in dieſen drey höchſt merkwürdigen Standbildern drey ächte Urkunden jener berühmten Schule nun vorliegen, und die Vergleichung zwiſchen altattiſchem und äginetiſchem Styl ſofort möglich wird. Die Hauptſache hierbey, daß die beyden Muſen aus Attika ſtammen, iſt durchaus nicht zweifelhaft, wie Müller XXXVIII. 282. glaubt, da die erſt in der neueſten Zeit hinzugekommene bis dahin in der Niſche eines Caſino ſtand, das der Familie der Moroſini gehört, deren Gebäude eben mit jener attiſchen Siegesbeute geſchmückt waren. (1828.)

19) Vergl. Pauſ. 1. 18. §. 5. §. 7. — 1, 24. §. 9. — 1, 2. §. 4. und über einen alten attiſchen Meiſter in der Form= und Töpferkunſt Plin. H. N. 33. c. 12. S. 45. Fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina ejus Ceramicos appellatur. Kritias veredelte dieſelbe. Vergl. Valck. zu Herod. S. 416. und nun auch Müller a. a. O. XXXVIII. S. 271. in einer lehrreichen Zuſammenſtellung über die Töpfer und ihre Stadtviertel in Athen.

Digitized by Google

ſtammen, und es für das höchſte Lob erklärt, von keinem der attiſchen Meiſter jener Zeit übertroffen zu werden. [20])

An die Nachrichten von der Kunſtſchule der Dädaliden in Attika ſchließen wir die von einer ähnlichen in Kreta, wo ſchon in der fernſten Zeit Kureten und Daktylen als geübte Werkmeiſter in Erz und kunſtreichen Arbeiten gerühmt werden. Die Kunde von der Macht des Minos, von der Gerechtigkeit und Ausbreitung ſeiner Herrſchaft meldet auch ſeinen nähern Verkehr mit einem angeblich attiſchen Dädalus, und gedenkt der Werke, welche derſelbe dem König, ſeiner Gemahlinn und Tochter ausgeführt hatte. Dieſe Verbindung beyder Kunſtſchulen von Attika und Kreta, unter einem gemeinſamen Urheber, deutet ſchon für ſich auf gemeinſamen Urſprung derſelben hin, und was in der kretiſchen Sage vom Labyrinth, in der Geſetzgebung des Minos und in andern Dingen auf Kreta ägyptiſch iſt, bekräftiget jene Stammverwandtſchaft der bildenden Kunſt in beyden Ländern. Doch ſind auch aus Kreta die Kunſtnachrichten über die ältere Zeit ſparſam und ohne Zuſammenhang. Gegen den Anfang der Olympiaden zog aus Knoſus, dem Hauptſitz der Dädaliden, Cherſiphron nach Aſien und erbaute dort mit Metagenes, ſeinem Sohne, den joniſchen Tempel der Diana zu Epheſus. [21])

(36. 37.)

[20]) Pauſ. 5, 25. a. E. τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, οὗτινος τῆς τέχνης ἐστὶ τὰ ἀγάλματα, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ. Dieſe Vergleichung kann ſich nur auf die ältere attiſche Schule, mit Ausſchluß des Phidias und ſeiner Schüler beziehen, da nur von Dädaliden geredet wird, und die Worte τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ nach Sinn und Fügung nur als nähere Beſtimmung von τῶν ἀπὸ Δαιδάλου können betrachtet werden. Dieſe aber iſt hier um ſo weniger unnütz, da ſich auch kretiſche Künſtler, und dazu berühmte, von Dädalus ableiten, jetzt aber || gerade die der attiſchen Werkſtätte mit den Aegineten in Vergleichung können geſtellt werden.

[21]) Der Vater heißt Kteſiphon bey Vitruvius de Architect. VIII. in Prooem. Primumque aedes Ephesi Dianae ionico genere ab Ctesiphonte Cnosio et filio ejus Metagene est instituta, quam postea Demetrius ipsius Dianae servus et Paeonius Ephesius dicun-

Wann Cheiriſophus, von dem zu Tegea ein vergoldeter Apollo ſtand, gelebt, und wen er zum Lehrer gehabt habe, war zu Pauſanias Zeiten nicht mehr bekannt. [22]) Gleicher

(37.)

tur perfecisse. Wenn Vitruvius ebendaſ. vorher von einem Buche beyder Meiſter über jenen Tempelbau ſpricht, ſo war ihnen dieſes beſtimmt untergeſchoben, da proſaiſche Schriften in dem Zeitalter derſelben unerhört ſind. Den Namen Kteſiphon, welchen Schneider genauer Cherſiphron ſchreibt, berichtiget in gleicher Art Plinius H. N. 36. c. 14. S. 21. zu Anf. und Strabo Geogr. 14. S. 949. A, wo zugleich weitere Nachrichten über den Bau ſtehen. Daß Theodor von Samos, des Rhökus Sohn, den Roſt gelegt hat, lehrt Diog. Laert. 2. c. 9, Vit. Aristippi §. 19. *Θεόδωροι δὲ γεγόνασιν εἴκοσι· πρῶτος Σάμιος, υἱὸς Ῥοίκου· οὗτός ἐστιν ὁ συμβουλεύσας ἄνθρακας ὑποτεθῆναι τοῖς θεμελίοις τοῦ ἐν Ἐφέσῳ νεώ.* Durch die Verbindung aber mit dieſem Theodorus rückt Cherſiphron weit über die Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth (Ol. 29. 1.) gegen den Anfang der Olympiaden hinaus. Plinius H. N. 34. c. 12. S. 43.

[22]) Pauſ. 8, 53. §. 3. Auffallend iſt die Menge ſymboliſcher, auf künſtleriſche Fertigkeit bezüglicher Namen in den dädaliſchen Kunſtländern; an der Spitze der Schmuckbilder *(Δαίδαλος)* ſelbſt, der Sohn des Wohl-Fauſt *(Εὐπάλαμος)*, wie auch in Kreta ſeine Vorgänger, die Daktylen, *εὐπάλαμοι* ſind, vergl. K. Müller a. a. O. S. 104, dann in Attika ein Wohl-Hand *(Εὔχειρ)* und wieder ein Sohn des Wohl-Fauſt, Simon, in Kreta aber der Klug-Hand *(Χερσίφρων)* und der Weis-Hand *(Χειρίσοφος)*. Man iſt geneigt, hier nicht nur bey Dädalus, ſondern auch bey andern die Perſonen ſelbſt nur ſymboliſch zu nehmen. Bey Dädalus ſelbſt iſt deßhalb kein Zweifel; doch ſind die anderen Namen offenbar nur ein Zeichen, daß man auf Geſchlechter mit forterbender Kunſt geſtoßen iſt, in denen es natürlich, daß der zum Bildhauer oder Bildformer von der Geburt an beſtimmte Knabe unter Eltern, Vettern und Sippen, die in denſelben Geſchäften ſind, mit einem Namen guter Vorbedeutung genannt wurde; wie auch Homer in der Odyſſee den Phäaken Namen von der Schifffahrt und den Schiffen bildet:

Ὦρτο μὲν Ἀκρ΄νεώς τε καὶ Ὠκύαλος καὶ Ἐλατρεύς,
Ναυτεύς τε Πρυμνεύς τε καὶ Ἀγχίαλος καὶ Ἐρετμεύς,
Ποντεύς τε Πρωρεύς τε, Θόων, Ἀναβησίνεώς τε,
Ἀμφίαλός θ' υἱὸς Πολυνηου Τεκτονίδαο u. ff. Od. Θ, 112 seq.

Anlangend aber das Alter des Cheiriſophos, ſo ſetzt es Böckh Corp. Suscriptt. S. 19. nicht hoch, weil er ſeine eigene Bildſäule aus Marmor gemacht und neben der des Apollo aufgeſtellt habe. Pauſanias ſagt a. a. O. *παρὰ δὲ τῷ Ἀπόλλωνι Χειρίσοφος ἕστηκε λίθου πεποιημένος.* Nun

Digitized by Google

Zweifel herrſchte bey Ariſtokles aus Kydonia. Pau-

(37.)

ſagt zwar Pauſanias nicht, daß Cheiriſophos ſein Bild ſelber gemacht habe; doch kann auch dieſer Umſtand gegen Böckh nicht geltend gemacht werden, wie z. B. Sillig im Catal. Artif. nach Hermann gethan. Ließen Andere das Bild ihm ſetzen, ſo waren es Zeitgenoſſen. Denn woher bey jüngeren dieſe ſpäte Anerkennung eines Verdienſtes, das nirgends als ein hervorragendes bezeichnet wird? Ließen aber Zeitgenoſſen dem Cheiriſophos ihrem Freunde oder Bürger als Anerkenntniß vielleicht ſeiner Uneigennützigkeit es machen, ſo iſt das erſtlich eine ganz müßige Hypotheſis, und dann käme man auf jeden Fall wieder unter die Piſiſtratiden herab, nach deren Vertreibung zum Erſtenmal einem großen politiſchen Verdienſt, nämlich dem Befreyer des Volks, Bildſäulen gewidmet wurden, und ehe man mit ſolcher Ehre auf die Künſtler kam, hat es noch lange gedauert. Angenommen aber, was durchaus nichts gegen ſich hat, daß Cheiriſophos ſein Bild ſelbſt gemacht, ſo wird man dadurch nicht genöthigt, mit ihm auf ſpäte Zeit herabzugehen; denn nirgendwo ſtand dem Maler oder Bildhauer irgend ein Geſetz oder Herkommen entgegen, der ſich oder andere abbilden wollte. Wenn Phidias und Perikles Verdruß bekamen, weil man ihre Bilder in dem Schilde des Palladion unter den Amazonenkämpfen wahrzunehmen glaubte (Plut. Pericl. c. 32), ſo war es, weil dieſe Miſchung mit dem Heroiſchen als Uebermuth erſchien, und daſſelbe war der Fall, wenn nach Athenäus XII. S. 533. c. Piſiſtratus ſein Bild für einen Bacchus brauchen ließ. An beyden Orten war es nach den Begriffen jener Zeit eine Art von ἀσέβεια, die Tadel und Vorwurf fand, der ganz wegfiel, wo ohne ſolche Anſprüche das Bild eines Menſchen einfach und nur ſich ſelbſt bedeutend gemacht wurde. Die Bildſäule, welche Cheiriſophos neben dem Apollo aufſtellte, war eben ſo ein Weihgeſchenk für ihn, wie das kleine Bildniß des Themiſtokles, welches in dem von ihm geweihten Tempel der Artemis Ἀριστοβούλη beſtimmt war (Plut. Themist. c. 22), oder wie die einzelnen Gliedmaſſen, die Menſchen ſehr früh für erlangte Geneſung aus Wachs, Marmor und ſelbſt aus edlen Metallen den Göttern zur Löſung der Gelübde darbrachten. Daß aber Cheiriſophos allerdings ungeachtet ſeines von ihm gemachten Bildes in die Zeit der Dädaliden zurückweicht, geht aus Pauſanias deutlich hervor, denn gleich mit der Meldung von des Apollo goldener Bildſäule verbindet er die andere von des Dädalus längerem Aufenthalte in Knoſos, und ſchließt, daß daraus der Ruhm der Kreten ἐπὶ ξοάνων ποιήσει komme. Dieſe Verknüpfung des Cheiriſophos mit dem durch Dädalus angeblich begründeten Ruhme der kretiſchen Schule, da wo von jenem Künſtler Werke angeführt werden, hätte gar keinen Sinn, wäre ein vollkommenes ἀσύστατον, wenn nicht Cheiriſophos mit ſeinen Arbeiten darin begriffen wäre. Noch bemerken wir, daß Cheiriſophos, wenn er ſein Bild neben dem Apollo aufſtellte, den Bathykles beym Apollothron zu Amyklä, wie wir unten Anmerk. 83. ſehen werden, als welcher mit

Digitized by Google

ſanias [25]) berichtet von ihm: Nicht fern von dem Weihgeſchenk der Achäer iſt Herakles, welcher mit der Amazone zu Pferd um ihren Gürtel kämpft. Ihn weihte Evagoras der Zankläer und machte der Kydoniate Ariſtokles. Zu den am meiſten Alten muß auch Ariſtokles gezählt werden; doch konnte Niemand ſeine Zeit genau angeben. Offenbar aber iſt, daß er früher gelebt, als Zankle den ſpätern Namen Meſſene empfangen hat.“ Nimmt man für dieſes || Ereigniß nach der einen Meldung Ol. 29. 1. an, ſo fällt die Zeit des Ariſtokles 83 Jahre vor Dipönus und Scyllis, welche gegen die 50. Olympiade, zum Beweis des fortdauernden Beſtehens der dädaliſchen Schule auf Kreta, aus ihr hervorgingen, und durch ihre Schüler nicht weniger als durch Bilder aus Holz, Elphenbein und Marmor berühmt, gerade den Wendepunkt der älteſten und alten Kunſt ſo bedeutungsvoll einnehmen. Nach ihnen ſchweigt die

(37.)

ſeinem und ſeiner Genoſſen Bildern etwas Aehnliches that, zur Seite hatte, und wenn das Bild in Marmor war, ſo ſcheint er, welcher, wie jene Stelle des Pauſanias andeutet, ſelbſt ein Dädalide war, mit den jüngſten dieſes Namens, Dipönus und Scyllis, aus ſeiner Heimath zuſammenzutreffen, den letzten Dädaliden und zugleich den erſten Bildhauern, die durch Bearbeitung des Marmor Ruhm erworben. (1828.)

[23]) Pauſ. 5, 25. §. 6. Der zweyte meſſeniſche Krieg endet mit der Eroberung von Eira Ol. 28. 1. Vergl. Pauſ. 4, 23. §. 2. Dieſer läßt hierauf die Meſſenier nach Rhegium ſegeln, von hieraus mit Hülfe des Anaxilas Zankle einnehmen, und den Namen der Stadt in Meſſene umwandeln. Dagegen aber ſtreiten andere Nachrichten bey Thukydides 6, 5, der den Anaxilas, nicht lange nach der Unterjochung von Jonien durch die Perſer, den Samiern Zankle entreißen und von ſeinem Stammland Meſſene nennen läßt. So auch Andere. Vergl. über dieſen großen Streitpunkt der Chronologen Bentley Respons. ad C. Boyl. p. 82 seq. Lennep. u. Lacher zum Herodot T. V. S. 257 ff. Uebrigens hat ſich der Kampf des Herakles mit der Amazone, wahrſcheinlich nach dem Vorbild des Ariſtokles gezeichnet, auf einer Vaſe bey Tiſchbein 1, 12. (vergl. Millin Gallerie mythologique T. II. n. 443) erhalten. || Wenn Herr Hirt S. 244. die Eleganz ihrer Compoſition rühmt, thut er ſehr recht daran; doch wird dadurch die Nachbildung eines alten Muſters nicht ausgelaſſen.

Digitized by Google

Geſchichte über die Kunſt in Kreta, und aus dem ganzen Jahrhunderte der Kunſtentwicklung läßt ſich kein einziger Meiſter von dort namentlich aufführen. Wie aber die Schule der kretiſchen Dädaliden mit der attiſchen rückſichtlich ihres Urſprungs zuſammenhing, ſo verſchmolz ſie auch wieder in ihren ſpätern Meiſtern mit ihr. So ward Amphion aus Knoſus vom Ptolichus, dem Schüler des Attiker Kritias, gebildet. [24])

Wie Attika und Kreta, ſo beſaß auch der Peloponnes alte Werkſtätten der bildenden Kunſt, die älteſten wahrſcheinlich zu Sikyon und Argos.

Sikyon, das uralte Mekone, wo Prometheus nach Heſiod die Götter betrog, [25]) erſcheint im höchſten griechiſchen Alterthume als ein merkwürdiger Prieſterſtaat. Die Sage, welche Aeſchylus an den Namen des Prometheus knüpft, als durch welchen alle Entwilderung des Lebens, der Cultus mit Opfern und Weiſſagungen, Ackerbau, Schifffahrt und jede Sitte des milderen Lebens ausgegangen, [26]) lehrt, daß dort eine durch Prieſter unter wilde Urbewohner eingeführte und an einen Cultus geknüpfte Bildung gefunden wurde. Zugleich zeigt die Sage den Gründer und Vertreter derſelben, Prometheus, als Bildner in Thon, den er zum Menſchen geſtaltet und mit der dem Himmel entwendeten Flamme belebt. [27])

(38.)

[24]) Vergl. Pauſ. 6, 3. §. 2 mit 10, 15. §. 4.

[25]) ὅτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοί τ' ἄνθρωποι Μηκώνῃ. Heſ. Theog. 636 und daſ. Wolf.

[26]) Aeſchyl. in Prometheus 445 ff. Von den Telchinen, welche hier ſaßen, werden wir ſpäter ſprechen.

[27]) Fulgent. Mythol. 2, 9. in Mythogor. lat. T. 2. p. 78 seq. Muncker. Fulgentius führt dort als Meynung des Nikagoras an, primum illum formasse idolum. Auch ihm iſt Minerva dabey behülflich. Es iſt hierin gleichſam eine Verkörperung der bey Aeſchylus rein gehaltenen Allegorie, nach welcher Prometheus den in Stumpfheit hinbrütenden Menſchen durch das göttliche Feuer zur geiſtigen Thätigkeit erweckt. An dieſe Schöpfung des Mannes ſchließt ſich in gleich alter ähnlicher Sage die Schöpfung des Weibes wieder in Bezug auf Prome-

Die Kunſt in Thon zu bilden, welche wir hier in der fernſten Götterſage finden, wurde von Paſiteles die Mutter des Erzguſſes, der Statuaria, genannt,[28] weil dieſem das Formen zum Grunde liegt, und derſelbe Schriftſteller ſagt auch, daß Sikyon lange die Heimath aller Erzarbeiten geweſen ſey.[29] Doch in die höchſt mangelhafte Kunſtgeſchichte der ältern Zeit tritt die ſikyoniſche Schule zuerſt mit der 50. Olympiade und der Ankunft des Dipönus und Scyllis ein. Hervorgegangen aus der

(38.)

theus. Bey Heſiodus bildet Hephäſtos, auf Befehl des Zeus, in Folge des Streites mit Prometheus, Erde mit Waſſer miſchend, ein Frauenbild, um Prometheus und die von ihm geweckten Menſchen zu plagen. *Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε . . . . Γαῖαν ὕδει φύρειν* E. 60 *Αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσε κλυτὸς Ἀμφιγυήεις Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον.* Daſ. 70 *Γαίης γὰρ σύμπλασσε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς* Θ. 572. Das wird dann von den Göttern belebt, reich ausgeſtattet und dem Epimetheus zugeſchickt, der es unbedacht aufnimmt, *δόλον αἰπὺν ἀμήχανον.* *Ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων. Τῆς γὰρ ὀλώϊόν ἐστι γένος.* Theog. 589 ff. In beyde Meldungen vom Urſprunge des Menſchen, des Mannes wie der Frau, hat alſo die Sage die Anwendung der Bildformerey gemiſcht und mit Prometheus in Verbindung geſetzt, und ihre innere Uebereinſtimmung zeiget, daß ſie beyde aus der ſicyoniſchen Ueberlieferung genommen ſind, welche die dort uralte und wahrſcheinlich mit dem Cultus angekommene Bildung an die Namen des Prometheus und Hephäſtos knüpfte, die auch an gemeinſamem Altar in der Akademie bey Athen geehrt wurden. Dieſer Umſtand, daß die älteſte Kunſt ſich mit ihren Sagen und Beziehungen überall mit dem älteſten Cultus, ſeinen Mythen und Einrichtungen verſchlingt, ſollte endlich doch diejenigen aufmerkſam und gegen ihre wohlfeile Weisheit mißtrauiſch machen, welche bey ihr mit den allgemeinen Sätzen von Bildungstrieb und Formenſinn, vom Anſetzen der Naſe und Ohren an rohe Klötze glauben ausreichen zu können. Die Officinarum tenebrae in jener Zeit werden ſich in dem Maaße lichten, um Verbindung des älteſten Cultus mit der älteſten Kunſt, ſo wie das Bedingtſeyn und die Geſtaltung dieſer durch jenen ſehen zu laſſen, je weiter jene hieratiſch-artiſtiſchen Mythen verfolgt und aufgehellt werden. (1828.)

[28]) Laudat (Varro) et Pasitelem, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit. Plin. H. N. 35. c. 12. S. 55.

[29]) Dipoenus et Scyllis . . . Sicyonem se contulere, quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria. Plin. H. N. 36. c. 3. S. 4.

Schule der kretiſchen Dädaliden und zuerſt berühmt durch Bearbeitung des Marmor, treten ſie zu Sikyon auf und treffen während der Ausführung von Götterbildern für dieſe Stadt, wie es ſcheint, auf den Neid und die Verfolgung der dort einheimiſchen Künſtler. [30]) Denn ſie verließen, wie Plinius ſagt, über Unrecht ſich beklagend, die angefangenen Werke mitten in der Arbeit, und gingen zu den Aetolern; doch ihnen ſind die Prieſter || zu Delphi gewogen, und beym Ausbruche von Hunger und Unfruchtbarkeit im ſikyoniſchen Lande verkündiget der pythiſche Apollo, ein Heilmittel werde nicht fehlen, wenn Dipönus und Scyllis die Bilder der Götter vollendet hätten; was man mit großem Lohn und Willfährigkeiten von ihnen erlangte. Es waren, wie Plinius anmerkt, Apollo, Diana, Hercules und Minerva; die Bildſäule des Apollo wurde erſt von ihren Schülern vollendet.

Von berühmtern einheimiſchen Künſtlern aus Sikyon, deren Namen zu unſerer Kenntniß gekommen ſind, iſt keiner älter als Kanachus und ſein Bruder Ariſtokles. [31]) Die Beſtimmung

(38. 39.)

30) Plin. H. N. 36. c. 14. S. 4.

31) Der Name des Kanachus gehört zu denen, welche die Lehre von der Zeitfolge der Künſtler am meiſten verwirrt haben. Die Nachricht, daß eines ſeiner Bilder von Xerxes entführt worden ſey, Pauſ. 2, 10. §. 4, rückt ihn über Ol. 75 hinaus, höher hinauf noch eine Berechnung, die ſich auf ſeinen Bruder Ariſtokles bezieht. Der Schüler von dieſem war Synnoon aus Aegina, welcher wieder ſeinen Sohn Polichus unterrichtete. Pauſ. 6, 9. §. 1. Rechnen wir von Ariſtokles auf Synnoon und von dieſem auf Polichus nach oben angegebenen Beſtimmungen zwey Kunſtalter von zehn Olympiaden, ſo fällt Polichus zehn Olympiaden ſpäter als ſein Kunſtahnherr Ariſtokles und deſſen Bruder Kanachus. Polichus aber machte die Bildſäule des Aegineten Theognetus, welcher zu Olympia unter den Knaben geſiegt hatte; wann, iſt unbekannt; doch Ariſtomenes, der Neffe dieſes Theognetus (vergl. K. Müller Aegin. S. 104), ſiegt ebenfalls unter den Knaben, und zwar in den pythiſchen Spielen, und auf ihn hat Pindar den achten pythiſchen Geſang gedichtet. Dieſer Sieg fällt nach dem Schol. daſ. zu V. 48 ff. auf Ol. 83, was offenbar falſch iſt. Denn Ol. 83 war Aegina || von Athen bereits unterjocht, jenes Gedicht aber zeiget Aegina noch in Freyheit. Denn es enthält Gebete, daß das Eiland bey Ruhe und Freyheit möge bewahrt bleiben, nicht

ſeines Zeitalters ſchwankt zwiſchen der 65. und 93. Olympiade,

(39.)

ohne Anzeigen des durch attiſchen Uebermuth bereits drohenden Verderbens. Das Gedicht und mit ihm der Sieg des Ariſtomenes müſſen alſo vor dem Hereinbruch deſſelben und vor Ol. 81, 1 zurückgeſtellt werden, und zwar unmittelbar in die Nähe dieſer Zeit. Aber der Sieg des Oheims? Von Ariſtomenes dem Knaben bis auf Theognetus den Kaben kann füglich ein Menſchenalter von acht Olympiaden angenommen werden. So kämen wir mit ihm und Polichus auf Ol. 72, und von da mit Kanachus und Ariſtokles auf Ol. 62 zurück, 52 Jahre vor der marathoniſchen Schlacht.

Von demſelben Ariſtokles war Pantias der Schüler im ſiebenten Gliede der Kunſtfolge. Pauſ. 6, 3. §. 4. Dieſer hatte die Bildſäule eines Ariſteus von Argos, der im gebogenen Lauf ſiegte, gemacht. Daneben ſtand das Bild ſeines Vaters Chimon, eines der berühmteſten Werke des Naukydes. Pauſ. 6, 9. §. 1. Ein anderes von gleicher Vortrefflichkeit war nach Rom in den Friedenstempel gebracht worden. Naukydes aber wird von Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. unter die Künſtler der Ol. 95 geſtellt. Dahin alſo gehört auch Chimon, an deſſen Bildſäulen ſich die Größe ſeiner Kunſt beſonders erwieſen hatte, und wir werden deßhalb den Ariſteus, des Chimon Sohn, und mit ihm Pantias als den Urheber der Bildſäule von dieſem ein Menſchenalter ſpäter in Ol. 103 ſetzen können. Rechnet man nun von Pantias auf Ariſtokles und Kanachus in jedem der 7 Grade 5 Olympiaden, ſo kommen wir um 37 Olympiaden hinter Ol. 103 in Ol. 68, alſo in daſſelbe Zeitalter, in welches die Berechnung von Polichus aus führte. Von dieſer Seite verſchwindet das Auffallende, was K. Müller a. a. O. S. 105 in jener Kunſtfolge gefunden hatte. Daß bey jener Folge von ſieben Kunſtgeſchlechtern eine Lücke von zwey Namen iſt, thut nichts zur Sache, und wir werden ſuchen, ſie Abh. III. auszufüllen. In daſſelbe Zeitalter führt eine dritte Berechnung, welche vom Agineten Kallon ausgeht. Pauſanias ſtellt Kallon und Kanachus als gleichzeitig zuſammen. Die Artemis Laphria, von Auguſtus aus Kalydon nach Paträ geſchenkt, ein Werk aus Gold und Elphenbein, war von den Naupaktiern Menächmus und Soidas gemacht. Von dieſen ſagt er in Bezug auf die Paträer: *Τεκμαίρονται σφᾶς Κανάχου τοῦ Σικυωνίου καὶ τοῦ Αἰγινήτου Κάλλωνος οὐ πολλῷ γενέσθαι τινὶ* (lies *τὴν*) *ἡλικίαν ὑστέρους*. Pauſ. 7, 18. §. 6. Kallon aber war Schüler des Tektäus und Angelio, dieſe des Dipönus und Scyllis. Pauſ. 2, 32. §. 4. Da nun dieſe zwey in Ol. 50 fallen, ſo wird Kallon, im zweyten Kunſtgeſchlecht nach ihnen, auf Ol. 60 zu rücken ſeyn. Noch entſchiedener führt endlich die Zuſammenſtellung des Kanachus mit Ageladas von Argos in jene Zeit. Dieſer war Zeitgenoſſe des Kanachus und Ariſtokles, denn ſie hatten jeder eine Muſe gemacht, die als ihre Werke in einem Epigramme der

die wahrſcheinlichſte Berechnung nähert ihn der frühern und dem Zeit=

(39. 40.)

Anthologie Analect. T. II. p. 16. n. 35. geprieſen werden. Daß aber dieſe drey Muſen aus Einer Idee und gleichzeitig entſtanden waren, lehrt ihre Bedeutung, indem ſie beſtimmt waren, das Diatonon, das Chroma und die Harmonia, alſo die drey Klanggeſchlechter der griechiſchen || Tonkunſt ſymboliſch darzuſtellen. Das älteſte Werk des Ageladas aber, ſo weit unſere Nachrichten gehen, iſt der Wagen des Kleoſthenes mit dem Wagenlenker, aufgeſtellt wegen eines Ol. 66 im Wagenrennen zu Olympia gewonnenen Sieges; und der große Umfang dieſes Weihgeſchenkes, ſo wie die Wichtigkeit, die es als erſtes in ſeiner Art hatte, zeigen, daß es nicht eben eines ſeiner früheſten war. Dieſe Berechnungen führen alſo, wie man ſieht, auf Ol. 60, Ol. 62, Ol. 66, Ol. 68, als auf das Zeitalter des Kanachus, zurück, und gewähren durch ihr Zuſammentreffen in einem Zeitraume von acht Olympiaden, über den ſogar noch hinweg ſich die Thätigkeit eines Künſtlers erſtrecken kann, eine Gewißheit, wie in ſolchen Dingen nur irgend ſich erwarten läßt; und kaum bedarf es, um die Gleichzeitigkeit des Kallon und Kanachus, und zugleich ihr frühes Alter weiter zu begründen, noch der Bemerkung, daß ſie in den alten Kunſturtheilen beyde auf gleiche Weiſe als die Vertreter des harten Styles, Kallon von Quinctilian (XII. c. 10.) und Kanachus von Cicero (de clar. orat. c. 18.), genannt werden. (1819.)

In einem Aufſatze über den Apollo des Kanachus (Kunſtblatt 1821 N. 16.) hat Hr. Prof. K. O. Müller zu erweiſen geſucht, das berühmte Werk des Kanachus, der Apollo Phileſios, koloſſal und im Didymäon oder Apollotempel der Branchiden geweiht, ſey vor Olymp. 73 ſchwerlich aufgeſtellt worden. Seine Schlußfolge iſt dieſe: Pauſanias erzählt (I. 16. 3.) von Seleukus, Gründer des ſyriſchen Reiches, der zwiſchen Ol. 114 und 124 regierte, als einen Beweis ſeiner Frömmigkeit: er habe den Mileſiern den ehernen Apollo wieder herabgeſchickt, welchen Xerxes nach dem mediſchen Ekbatana entführt hatte (*ὁ Μιλησίοις τὸν χαλκοῦν καταπέμψας Ἀπόλλωνα ἐς Βραγχίδας, ἀνακομισθέντα εἰς Ἐκβάτανα τὰ Μηδικὰ ὑπὸ Ξέρξου*). Daſſelbe wird VIII. 46. gemeldet, mit dem Zuſatze: die Entführung ſey den Mileſiern zur Strafe geſchehen für ihr Betragen in der Schlacht bey Mykale (Ol. 75. 2.). Mit Recht ſchließt Müller, daß das Bild, welches Pauſanias als den ehernen Apollo bezeichnet, der berühmte Koloß des Kanachus ſey, den er B. II. 10. erwähnt und B. IX. 10. beurtheilt. Plinius XXXV. 8. 19. liefert ſeinen Beynamen, Phileſios, meldet auch, daß er von äginetiſcher Erzmiſchung geweſen ſey; und das Bedenken von Müller „wenn auch hier der Alte gemeint iſt" beruht füglich auf ſich, da nicht entfernt etwas veranlaßt, an einen andern zu denken. Das Bild war alſo Ol. 75 vorhanden, und dieſer Punkt iſt vollkommen ſicher. Nun läßt ſich ferner

Zeitalter der Piſiſtratiden. Dahin und zur Genoſſenſchaft des

(40.)

ferner nachweiſen, wie M. glaubt, daß jenes Bild nicht vor Ol. 70, 3. entſtanden ſey: „denn in dieſem Jahre wurde nicht bloß Milet erobert, die meiſten Männer erſchlagen, Frauen und Kinder gefangen weggeführt, ſondern auch Tempel und Orakel geplündert und verbrannt.“ Wäre er nun damals vorhanden geweſen, ſo würde dieſes große und koſtbare Werk der Habſucht oder dem Feuer bey jener Kataſtrophe nicht entgangen ſeyn. Es kommt hier darauf an, was man ſich bey jener Zerſtörung des Branchidentempels unter Darius zu denken hat. — Herodot VI. 19. ſagt allerdings: *ἱερὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοισι καὶ ὁ νηὸς καὶ τὸ χρηστήριον συληθέντα ἐνεπίμπρατο.* Doch folgt daraus nicht, was H. Verf. glaubt, und in dieſen Worten ausſpricht: „daß damals ein eherner Koloß im Tempel hätte ausdauern und beſtehen können, iſt durchaus unwahrſcheinlich.“ Herodot unterſcheidet beſtimmt *ἱερόν* und *νηός*, den heiligen Bezirk und den Tempel darin. Es wird alſo nach der Wichtigkeit des Heiligthums unter *ἱερόν* ein vielumfaſſendes Tempelgebiet zu denken ſeyn mit Wohnungen, Hallen, Kapellen, Hainen, freyen Räumen, dem Orakelort und dem eigentlichen Tempel (*νηός*), nach Anlage des ſpätern Branchiden Hieron, das Strabo XIV. §. 5. S. 634. beſchreibt. Nun berechtigt nichts zu der Annahme, daß der Koloß nicht nur im *ἱερόν* ſondern auch im *νηός* geſtanden, das eigentliche Tempelbild geweſen ſey. Was konnte die dem alten Cultus treuergebenen Branchiden bewegen, das alte Gottesbild, welches ihr Heiligthum nothwendig haben mußte, und an deſſen Verehrung ihr Dienſt und das Orakel geknüpft war, bey Seite zu ſtellen, um ſeinen Sitz dem Werke eines damals neuen Meiſters einzuräumen? Iſt dieſes in keiner Weiſe annehmbar, ſo folgt, daß der eherne Koloß wie ſo viele ähnlicher Dimenſionen bey alten Haupttempeln ein Weihgeſchenk war, das wie z. B. die eherne Pallas des Phidias auf der Akropolis, und wie alle die Koloſſe auf Rhodus, Samos, in Delphi, Athen und zu Olympia im freyen Bezirke des *ἱερόν* ſtand. War aber dieſes, ſo konnte das Bild einer Zerſtörung des eigentlichen Gotteshauſes, an welchem bey der gewöhnlichen Structur griechiſcher Tempel durch Feuer ohnehin wenig zu zerſtören war, ſehr wohl überſtehen, ebenſo vieles andere alterthümliche Bildwerk, was in dem heiligen Bezirke zerſtreut war. So fand Strabon nach allen Verwüſtungen des Heräon auf Samos noch Kapellen darin *πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν* und das *Ὕπαιθρον*, den freyen Raum deſſelben, *ὁμοίως μεστὸν ἀρίστων ἀνδριάντων, ὧν τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσικὰ ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως.* Noch auf ähnliche Weiſe geſchmückt ſah Strabon a. a. O. das Branchiden-Heiligthum *κεκόσμηται δ᾽ ἀναθήμασι τῶν ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα.* Wenn Müller annimmt, dieſe Anathemata gehen nicht nothwendig über Phidias hinauf, ſo hat er ſo wenig Grund für ſich, als die andere Behauptung, ſie gehen nicht nothwendig unter Phidias herab, gegen ſich hat.

Sodann wenn in Samos, wo das Heräon ſolche alte Kunſtwerke beſaß, ſich

H e g e ſ i a s und K r i t i a s weiſet auch der Styl ſeiner Werke, von

(40.)

im Freyen Koloſſe noch von Myron, dem ältern Zeitgenoſſen des Phidias erhalten hatten, was hindert, die ἀρχαίας τέχνας dort hinter Phidias zurückzuſetzen? und iſt man nicht dazu durch die bekannte Stelle des Apulejus Florid. p. 350, nach welcher in dieſem Heiligthume magna vis aeris vario effigiatu v e t e r r i m o et spectabili opere gefunden ward, noch mehr veranlaßt? Gilt das aber vom Heräon, ſo wird es auch nicht vom Didymäon abzuweiſen ſeyn. Ja, wenn, wie M. ſelbſt anführt, nach Tacitus (Annal. III. 63.) die Mileſier ſich bey Schirmung ihres Aſylon auf den Darius berufen neque minus Milesios Dario rege uti. (Lips. niti), ſo ſieht man, daß der König das Heiligthum trotz der Plünderung in ſeinen Schutz genommen und es beſtätigt hatte. Da nur wenige Olympiaden nachher, wie Strabo meldet, Xerres hier wieder das Manteion zu verbrennen fand: ἐνεπρήσθη δ᾽ ὑπὸ Ξέρξου (τὸ μαντεῖον τοῦ Διδυμέως . . .) καθάπερ καὶ τὰ ἄλλα ἱερὰ πλὴν τοῦ ἐν Ἐφέσῳ, da ferner jetzt erſt die Branchiden die Schätze des Gottes auslieferten und dieſen König auf ſeiner Flucht begleiteten (οἱ δὲ Βραγχίδαι τοὺς θησαυροὺς τοῦ θεοῦ παραδόντες τῷ Πέρσῃ φεύγοντι συναπῆρον), ſo folgt offenbar, daß die Unfälle, welche das Didymäon bey der Eroberung von Milet erlitt, nur theilweiſe Zerſtörung brachten und vorübergingen, ohne ſelbſt den eigentlichen Reichthum des Tempels zu treffen. Sofort aber wird offenbar, daß uns durchaus nichts veranlaſſen kann, Olymp. 70, 3 als den äußerſten Punkt, über den des Kanachos Apollo nicht zurückreichen könne, feſtzuhalten, noch weniger mit M. zu glauben, er ſey bey der neuen Aufrichtung der Stadt bey dem berühmten Sikyonier beſtellt und vor Olymp. 73 „ſchwerlich“ aufgeſtellt worden. Fallen alle dieſe Zeitbeſtimmungen hinweg, ſo rückt auch dieſer koloſſale Apollo in Bronze in den Zeitraum zwiſchen Ol. 60 und Ol. 68 hinein, welche ich für die künſtleriſche Thätigkeit dieſes Kanachus ausgemittelt habe, und er ward, eines der früheſten Werke dieſer Art, von den Mileſiern in der Zeit ihres höchſten Flores und ihrer unerſchütterten Freyheit beym Kanachus beſtellt, nicht da Miletus, eine Miſchung von Karern, Lykiern, Joniern und andern Aſiaten, unter perſiſchem Stabe geweihet ward. Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß eben dahin ihn der durch ſichere Urkunden beglaubigte und von Müller ſelbſt mit umfaſſender Gelehrſamkeit gerade in Bezug auf Apollo nachgewieſene Charakter der Kunſt des Kanachus zu ſtellen nöthigen. (1828.)

Gegen die ſofort vollkommen ſichere und in ſich abgeſchloſſene Ausmittelung der Zeit von Ol. 60 bis Ol. 68, in welcher Kanachus und Ariſtokles gelebt, erheben ſich aber andere Nachrichten, welche dieſe ganze Berechnung zu verwirren und unſere Künſtler in die Zeit nach Phidias herabzuweiſen drohen. Zuerſt kommt eine Stelle bey Pauſanias, welche zwar nur den Aegineten K a l l o n betrifft, aber doch, indem ſie ihn an das Ende des peloponneſiſchen Krieges herabzurücken ſcheint, zugleich auch den Kanachus an ſeiner Seite mit ihm

denen Cicero ſagt, ſie ſeyen zu ſtarr, als daß ſie die Wahrheit

(40. 41.)

herabreißen würde. Die Stelle iſt leicht verdorben, und folgt hier erſt in der ihr gebührenden Anordnung. Es iſt von den Schauſtücken zu Amyklä die Rede. Pauſ. 3, 18. §. 5.

Τὰ δὲ ἐν Ἀμύκλαις θέας ἄξια, ἀνὴρ πένταθλός ἐστιν ἐπὶ στήλης ὄνομα Αἴνητος. Τούτῳ νικήσαντι Ὀλυμπιάσι καὶ ἔτι στεφανουμένῳ γενέσθαι τοῦ βίου τὴν τελευτὴν λέγουσι. τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ. (τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα τοῦ πρὸς Μεσσηνίους πολέμου φασὶν εἶναι.) ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, Ἄρτεμις δ᾽ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ. Γιτιάδα καὶ αὐτοὶ τέχνη (ſt. τέχνῃ) καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δέ ἐστιν Αἰγινήτου Κάλλωνος· ὑπὸ τούτῳ δὲ ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν. Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐπεποίησεν (ſt. ἐποίησεν) ἔχουσαν λύραν, Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην τὴν παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένην. Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποτάμοις ἀνετέθησαν.

Da in dieſer Stelle von Dreyfüßen des meſſeniſchen und des peloponneſiſchen Krieges ohne beſtimmte Unterſcheidung der Zeiten und Perſonen die Rede iſt, ſo iſt dem Gitiadas und Kallon begegnet, daß ſie von einigen an den erſten oder zweyten meſſeniſchen Krieg hinaufgewieſen, neulich aber von dem Verfaſſer der Aeginetica in Geſellſchaft des Ariſtander und Polyklet an das Ende des peloponneſiſchen ſind herabgeſetzt worden.

Es kommt hier zunächſt darauf an, über die Dreyfüße im Allgemeinen das Nähere zu beſtimmen. Bekannt iſt, daß die Dreyfüße, eherne Becken in einem ehernen Geſtell von drey Füßen aufgehängt, ſchon bey Homer in häufigem Gebrauch erſcheinen, || zum Theil von bedeutendem Umfang *τρίποδα δύο καὶ εἰκοσίμετρον* Il. ψ, 264, ſchöner Arbeit (*τρίποδος . . . ποιητοῖο* Il. ψ, 718 *τρ. περικαλλέας* Od. ν. 217) mit erhobenem Schmuck (*τρ. ὠτώεντα* Il. ψ, 264, 513.) zu mancherley häuslichem Gebrauche, beſonders zum Wärmen des Bades (*τρ. λοετροχόον* Il. σ, 346. Od. ϑ, 435) beſtimmt, und öfter als Geſchenke geboten, oder zum Kampfpreis aufgeſtellt. Als Geräthe, welche dem Apollo geheiligt waren, wurden ſie, und beſonders in früherer Zeit, ehe man Bildſäulen weihete, zum Geſchenke in ſeinen Tempeln aufgeſtellt, wo ſie allmählig zu ganzen Sammlungen anwuchſen. Eine ſolche Sammlung ſtand im Ismenion, im Tempel des ismeniſchen Apollo zu Theben, den deßhalb Pindarus Pyth. 11. zu Anf. ein Schatzhaus goldener Dreyfüße nennt, weil ſie nicht ſelten mit goldenem Schmuck, oder ganz, auch zum Theil vergoldet waren: *διὰ τὸ αὐτόθι πολλοὺς ἀνακεῖσθαι τρίποδας* Schol. zu V. 5. u. daſ. Heyne und Valck. zu Ammonius v. Θηβαῖοι. Die älteſten reichten nach der Sage und ihren Inſchriften bf an Amphitruo und die Zeiten der hebräiſchen Kriege hinauf. Eine ähnliche Sammlung ſolcher dem Gott geweihter Dreyfüße zeiget hier Pauſanias im

nachahmten. Deſſen ungeachtet gehört er zu den geprieſenen

—————— (41. 42.) ——————

Tempel des amykläiſchen Apollo, die älteſten zehn, angeblich aus der Beute des meſſeniſchen Krieges, unſtreitig des erſten, alſo Ol. 14 aufgeſtellt, die jüngſten, welche Pauſanias erwähnt, zugleich die größten von allen am Schluſſe des peloponneſiſchen aus der Beute von Aegospotami Ol. 93, 4. Die alte Form dieſer Dreyfüße, das im Geſtell hängende Becken, blieb auch in der Folge bey Weihgeſchenken die gewöhnliche; doch wurden ſie bey fortſchreitender Kunſt und Wohlhabenheit der Staaten nach größern Maaßen ausgeführt und, ſo ſcheint es, innerhalb des Geſtelles auf ſeine untere Platte Bildſäulen geſtellt, deren Haupt gegen das oben hineinhängende Becken emporragte. Das iſt der Sinn des *ὑπὸ* in *ὑπὸ μὲν τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα κ. τ. λ.* und des *ἐπί* in *ἐπειργασμένα*, das noch hinzugearbeitete (über das Wort vergl. Heyne antiq. Auſſ. I. St. S. 13. Anmerk. o). Das außer dem Dreyfuß noch hinzu Gekommene war eben die im Innern des Geſtelles unter dem Becken aufgerichtete Bildſäule, unbeſtimmbar, ob frey oder an einer Stütze des Beckens im höchſten Relief gearbeitet. Daß ſie als Relif an einem der Dreyfüße angebracht geweſen, wie Siebelis im Commentar zu dieſer Stelle glaubt, iſt der Symmetrie wegen nicht wohl denkbar. Denn ein Fuß mußte doch wohl wie der andere eingerichtet ſeyn, und iſt es in allen den zahlreichen aus dem Alterthum erhaltenen Exemplaren und Abbildungen. Anders verhielt es ſich, wenn die Bildſäule über der Baſis des Dreyfußes in ihrer Mitte ſich erhob, und gegen das Becken emporragte, oder wenn ſtatt von drey Füßen das Becken von drey Bildſäulen getragen wurde, wie in der Sammlung von Portici drey bronzene Satyren das Becken eines Dreyfußes tragen, deſſen Abbildung in dem neuen Werke von Donaldſon über Pompeji, London 1827. 1 Th. Pl. 75, ſich findet. Deßhalb iſt auch ſtatt *ἐποίησεν* gleich nachher *ἐπεποίησεν* zu leſen, da die Folge der Rede zeigt, daß auch bey den Bildſäulen von Ariſtander und Polyklet die Rede von Dreyfüßen iſt, unter denen dieſelben ſtanden. Uebrigens haben die in alten Bildwerken erhaltenen Dreyfüße zwar meiſt das Becken, oder die halbe Kugel, doch zuweilen auch die ganze, einer bey Pyraneſi Vasi et Cantelabri T. II. Pl. 83 ſelbſt den Thierkreis um das Becken, und bekommen dadurch noch vollſtändiger die ſymboliſche Bedeutung der in dem Weltall aufgehängten Himmelskugel (der ganzen oder halben) und der Gottheit ſelbſt, unter welcher Bedeutung ſie dem Apollo geweiht waren. Vergl. Creuzer Dionysus S. 226. ff. Zugleich iſt klar, warum man in Lakonien, das am feſteſten an alten Symbolen und Formen hielt, auch ſpäter nicht davon abging, dem Apollo Dreyfüße zu weihen, und warum man die Bildſäulen, welche noch hinzukamen, wenigſtens in die engſte Verbindung mit ihnen brachte, indem man ſie als einen Schmuck || im altheiligen Symbol aufrichtete. Kunſtwerke dieſer Art haben ſich, ſo viel mir bekannt, nicht erhalten, wiewohl Dreyfüße, welche von Sphinxen oder Satyrn getra-

Digitized by Google

Meiſtern der alten Werkſtätte. Pauſanias erwähnt von

(42.)

gen werden, öfter vorkommen; doch lehnt ſich Apollo, wie häufig an ſeinen Dreyfuß, ſo auf einigen geſchnittenen Steinen auf eine Bildſäule, die als urſprünglich in ſolcher Verbindung mit dem Dreyfuß gedacht werden kann. Z. B. bey Eckhel pierres gravées Pl. 17 und öfter im Museum Florent. Nach dieſen Erörterungen wird es keine Schwierigkeit haben, die Stelle richtig zu faſſen. Von den Dreyfüßen, welche Amyklä enthielt, werden drey Klaſſen unterſchieden, einmal die ältern vom erſten meſſeniſchen Kriege. Dieſe hatte Pauſ. nicht im Sinne, als er *καὶ τρίποδες χαλκοῦ* ſchrieb; denn er fügt ihre Erwähnung mit *τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα* (Jacobs *δεκάτην*) „aber die älteren" ein, und kommt erſt hierauf zu den Anfangs genannten *ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι.* Jene Erwähnung erſcheint alſo *ὡς ἐν παρενθέσει*, und wir haben ſie deßhalb mit K. Müller a. a. O. S. 101 eingeſchloſſen. Dann kommen die Dreyfüße des Kallon und Gitiadas mit den Bildſäulen, drey an der Zahl, von *ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ* bis *Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν.* Hinauf zum dritten die des Ariſtander und Polyklet; doch wird hier das Wort ſelbſt nicht von Neuem gebraucht, ſondern es werden nur die dazu gearbeiteten Bildſäulen, aber durch dieſe Angabe auch die Dreyfüße ſelbſt deutlich genug bezeichnet. Auf dieſe nun geht in *Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες κ. τ. λ.* die Nachricht, daß ſie die größten und von der Schlacht bey Aegospotami ſind. So treten alſo Zeiten und Künſtler aus einander, und es kann nur noch die Frage ſeyn, in welche weitere Verbindung wir die drey des Gitiadas und Kallon bringen müſſen. Pauſanias ſagt zwar nicht ausdrücklich, daß ſie zu gleicher Zeit gemacht wären; aber dieſes folgt aus *τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ,* wo man vermöge der Redefügung nicht anders kann, als *εἰκὼν* und *τρίποδες* mit *τούτου* verbinden. Sie waren alſo ein Weihgeſchenk des Aenetus, und es bleibt unbeſtimmt, ob er ſie wegen eines früheren Sieges aufgeſtellt hatte, oder ob ſie mit ſeiner Bildſäule nach ſeinem Tode, vielleicht in Folge eines Gelübdes, von ihm daſelbſt ſtanden. Hierdurch gewinnen wir zugleich für die Zeit des Gitiadas eine beſtimmte Angabe, indem er neben dem Kallon arbeitet, auf welche wir ſpäter zurückkommen werden. Zwar ſcheint es, daß dieſe Anſicht der Stelle durch eine andere Aeußerung des Pauſ. 4. §. 14. 2. ganz umgeworfen werde, wo es von den Lakedämoniern, nachdem ſie den erſten meſſeniſchen Krieg beendiget hatten, heißt: *Ἀνέθεσαν δὲ καὶ ἀπὸ τῶν λαφύρων τῷ Ἀμυκλαίῳ τρίποδας χαλκοῦς. Ἀφροδίτης ἄγαλμά ἐστιν ἑστηκὸς ὑπὸ τῷ τρίποδι τῷ πρώτῳ, Ἀρτέμιδος δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ, Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος ὑπὸ τῷ τρίτῳ. Ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα· τῆς δὲ γῆς κ. τ. λ.* Doch, wollte man auch das Mißverſtändniß, das aus *Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος* hervorblickt durch die Aenderung *Κόρης δὲ τῆς Δήμητρος* heben, ſo zeigt doch die ganze Aufzählung der Bildſäulen den flüchtigen Erklärer des Pauſanias, indem

ihm zwey Bilder des Apollo, eines zu Theben aus Cedernholz,

(42. 43.)

hier die Bildſäulen des Kallon und Gitiadas unter die Dreyfüße aus der meſſeniſchen Beute geſtellt werden, von welchen ſie in jener andern Stelle deutlich genug geſchieden ſind. Es kann demnach keinem Anſtand || unterliegen, hier mit K. Müller S. 101. Anmerk. n) die Worte Ἀφροδίτης ff. für ein „emblema e loco nostro male intellecto ad verbum descriptum“ zu erklären, zwar nicht bis ἐνταῦθα, denn Formeln wie hier ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα, Wiederholungen des Vorigen mit anderer Wendung ſind dem Pauſanias von Herodot, ſeinem Vorbilde, her eigen; aber ſicher bis ὑπὸ τῷ τρίτῳ. Zweytens nennt Pauſanias 6, 13. §. 4. den Kanachus einen Schüler des Argivers Polykletus, und verwickelt uns in die Schwierigkeiten, welche ſich an dieſen künſtleriſchen Namen knüpfen. Er unterſcheidet zwey Künſtler dieſes Namens, beyde aus Argos, den ältern, welcher die Bildſäule der Hera gemacht, den jüngern, einen Schüler des Naukydes. Beydes erhellet aus Pauſ. 6, 6. §. 1. *Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδου.* Das Herabild wurde nach dem Brand des Heräon Ol. 89. 1. gemacht; um jene Zeit alſo lebte der ältere Polyklet aus Argos. Naukydes wird von Plinius H. N. 34, c. 8. S. 19. zu Anf. in Ol. 95 geſtellt, ſein Schüler Polyklet käme alſo auf Ol. 100, und Kanachus, wenn er von dieſem wäre gelehrt worden, auf Ol. 105. Nun ſteht aber in der erwähnten Stelle des Plinius neben Naukydes auch Kanachus: Nonagesima quinta Olympiade floruere Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patrocles. Hieraus folgt, daß Kanachus nicht als der Schüler des jüngern Polyklet, wie Heyne A. T. S. 377 thut, ſondern des ältern angenommen werden muß, was anch Pauſanias dadurch andeutet, daß er den Polyklet als Lehrer des Kanachus nicht näher bezeichnet, alſo offenbar den berühmten meint. Der ältere Polyklet arbeitet aber noch an den Weihgeſchenken aus der Beute von Aegospotami Ol. 93. 4, und, war Kanachus ſein Schüler, ſo paßt es vollkommen, daß er nach Pauſ. 10, 9. §. 4. an den Weihgeſchenken aus derſelben Beute, die nach Delphi kamen, gearbeitet hat. Dieſe drey zuſammentreffenden Angaben über das ſpäte Alter des Kanachus bey Plinius und Pauſanias ſind in ihrer Uebereinſtimmung ſo unumſtößlich, wie die über ſein früheres; doch wer, dadurch bewogen, die früheren aufgibt, wie Heyne A. T. S. 377, bringt mit dem Kanachus ſein ganzes Gefolge, Ariſtokles mit ſeinen Schülern, Kallon den Aegineten ꝛc. in Verwirrung und nach dem peloponneſiſchen Kriege herab, denen dann die andern, wie Gitiadas, Ageladas, am Ende noch Kritias und Hegias, ſo weit als möglich nachziehen. Um dieſe wahrhafte Ebbe und Fluth der Künſtlernamen von der Archäologie abzuhalten, bleibt nichts übrig, als den Kanachus der Ol. 65 von dem Kanachus der Ol. 95, als zwey verſchiedene Künſtler zu unterſcheiden, was offenbar auch Pauſanias wollte, indem er dieſen als den Schüler des Polyklet bezeichnete.

Digitized by Google

das andere im Heiligthume der Branchiden bey Milet aus

(43. 44.)

Pauſ. 6, 13. §. 4. *Βύκελος δὲ, ὃς Σικυωνίων πρῶτος πὺξ ἐκράτησεν ἐν παισὶν, ἔστιν ἔργον Σικυωνίου Κανάχου παρὰ τῷ* (lies *τοῦ παρὰ*) *Ἀργείῳ Πολυκλείτῳ διδαχθέντος.* So unterſcheidet er auch in der oben angeführten Stelle den jüngern und weniger berühmten Polyklet vom ältern durch die Angabe ſeines Lehrers, nur mit dem Unterſchiede, daß der ältere dort noch beſonders mit ſeinem hochgefeyerten Herabilde namentliche Erwähnung findet. Wir haben bey dieſer Ausgleichung vorläufig den Polyklet des Plinius, den Sikyonier, wie er ihn nennt, || weggelaſſen, der mit dem ältern Argiver häufig vermiſcht wird; aber mit ihm wegen der argiviſchen Hera und andern künſtleriſchen Eigenthums in einem ſchwer zu löſenden Streit liegt, wovon ſpäter. Uebrigens vergl. man über die Stelle von Amyklä und den doppelten Kanachus das mit vieler Einſicht und Genauigkeit geſchriebene Werk „über die Studien der griechiſchen Künſtler“ von Dr. Ludw. Schorn 1818, S. 195, Anmerk. 10) und S. 198, Anmerk. 17), deſſen Unterſuchungen in der Hauptſache zu denſelben Ergebniſſen führen. (1819.) Dieſe Scheidung des Kanachus in zwey Künſtler aus Sikyon, von denen Sillig C. A. v. Canachus nicht ohne Wahrſcheinlichkeit vermuthet, daß ſie als Großvater und Enkel zuſammenhängen, von Schorn ausgegangen, in vorſtehender Anmerk. weiter begründet, iſt von K. O. Müller a. a. O., dann von Böckh Cap. Inscript. I. p. 39. eben ſo von Sillig a. u. O. u. A. angenommen worden. Man darf auch deßhalb glauben, daß ſie durchgegangen und die alte auf den Einen Kanachus gebaute Lehre verlaſſen iſt; indeß waltet der Eine Kanachus noch unverrückt bey Heinrich Meyer, dem an Wandelloſigkeit in einmal angenommenen Irrthümern allein Hirt zur Seite ſteht. Man weiß, daß bey Plinius Kanachus unter der 95. Olympiade ſteht. Da hat ihn auch Winckelmann (Geſcht. 3. K. 3. §. 9.) gelaſſen, mit Zuſtimmung des Herausgebers von 1815, und dabey bleibt es auch noch im Jahre 1824 (in der Geſcht. der bild. K. II. S. 74). „Dieſer aber (der Eine und untheilbare Kanachus) hat, wie wir beſtimmt wiſſen, in Ol. „95 geblühet.“ Ueber dieſe ſeine beſtimmte Wiſſenſchaft wird dann Heinrich Meyer von den genannten Gelehrten übel angeſehen. Müller rückt ihm XXXIX. S. 13. Sorgloſigkeit vor, die ein nicht geringer Vorwurf für einen Kunſthiſtoriker ſey, und Sillig C. A. p. 131. bemerkt: es ſey zu verwundern, daß der vornehme Mann dieſer Wahrnehmung nicht mit einem Worte gedacht: mirandum, Henricum Meyerum ne verbo quidem illud repertum memorare dignatum esse. Natürlich bleibt aber mit dem Kanachus auch Kallon, und was ſonſt an dieſen Namen ſich knüpft, in alter Stelle, auch das Kleinſte nicht wird aufgeräumt in dem alten Saumſal der Kunſthiſtorie, wie er ehedem zuſammen gemuthmaßt und gedichtet war. Man wird fragen, wie es möglich ſey, daß bey der wiederholten und von vielen Seiten unternommenen Durchforſchung

Digitized by Google

Erz,[32]) beyde nur durch den Stoff verſchieden, im Uebrigen ſo gleich, daß, wer das eine geſehen und ſeinen Meiſter kenne, nur geringer Einſicht bedürfe, um auch in dem andern ein Werk des Kanachus wahrzunehmen. Vom didymäiſchen der Branchiden aber ſagt Plinius:[33]) er ſey unbekleidet, von äginetiſcher Erzmiſchung, und werde Phileſius, der Liebreiche, genannt. Xerxes führte auch dieſe Bildſäule nach Ekbatana, von wo ſie ſpäter durch Seleukus Nikanor an die alten Beſitzer zurückgegeben wurde.[34]) Ein drittes Werk von ihm war zu Sikyon im Tempel der Aphrodite, das Bild der Göttinn aus Gold und Elphenbein, geſchmückt mit den Zeichen ihrer Alles beſiegenden und beſänftigenden Macht, der Kugel auf dem Haupt, dem Mohnkopf in der einen, dem Apfel in der andern Hand.[35]) Ariſtokles, des Kanachus Bruder, und nach Pauſanias ihm an Ruhme beynahe gleich,[36]) iſt weniger durch Anführung ſeiner Werke bekannt, als durch die ununterbrochene Folge ſeiner Zöglinge, unter denen Polichus aus Aegina im dritten, Pantias im ſiebenten Gliede aus ſeiner Schule hervorging.[37])

des hieher gehörigen Hiſtoriſchen Jemand auf dieſem Gebiete noch jetzt zu wähnen im Stande war, er werde vor aufmerkſamen und unterrichteten Zeitgenoſſen hinter dem Vorgeben eines beſtimmten Wiſſens alte Unwiſſenheit oder Sorgloſigkeit verſchanzen können? Wir erinnern dabey an den deutſchen Hausvater in dem gleichnamigen Schauſpiele. Dieſer ſagt, da ihm Dinge vorgetragen werden, die ihn beläſtigen, und die er nicht hören mag: Auf dem einen Ohre bin ich taub, und über das andere ziehe ich die Perücke herab. Jetzt könnt ihr reden, was ihr wollt. Und das iſt ein Hauptkapitel der praktiſchen Lebensweisheit, wobey Alles in gehörigem Stande, und der Menſch in ſeiner Ruhe bleibt. (1828.)

32) Pauſ. 9, 10. §. 2. Vergl. 2, 10. §. 4.

33) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 4.

34) Pauſ. 1, 16. §. 3.

35) Pauſ. 2, 10. §. 4.

36) Pauſ. 6, 9. §. 1.

37) Vergl. Anmerk. 31.

Digitized by Google

Den Brüdern aus Sikyon ſchließen wir **Kalamis** an, deſſen Vaterland zwar nicht angegeben wird, den aber das alte Kunſturtheil mit **Kanachus** als einen jüngern und von der alten Härte der Bildſäulen ſchon weiter entfernten in Verbindung geſetzt hat. Die früheſten Werke, welche von ihm erwähnt werden, ſind zwey Roſſe mit Knaben aus Erz, zwölf Jahre nach der marathoniſchen Schlacht und den Anfängen des Phidias, gehörig zu dem Wagen des || **Hiero**, der dort Ol. 75. geſiegt hatte. [38]) Von gleichem Alter ſind bronzene Bilder gefangener Knaben, welche die **Agrigentiner** nach Eroberung von **Motya** gen Olympia weiheten,[39]) und um wenige Olympiaden jünger ein Bild der Aphrodite, die **Kallias** zu Athen, [40]) ſo wie ein **Zeus Ammon**, den **Pindar** zu Theben geweiht hatte. [41]) Am weiteſten herab reicht ein Apollo zu Athen, mit dem Beynamen **Alexikakos**, welchen der Gott erſt nach Ol. 87. 3., als während des peloponneſiſchen Krieges Athen ihm die Befreyung von der Peſt zuſchrieb, bekommen hat. [42])

(44.)

38) Pauſ. 6, 12. §. 1 — 8, 42. §. 4. Das Weihgeſchenk iſt jedoch nach Hiero's Tode Ol. 78, 2. erſt beendigt und von ſeinem Sohne Deinomenes zu Olympia aufgeſtellt worden.

39) „Motya capta Olyp. 75, 1. puta post pugnam ad Himeram facta.“ Heyne A. T. S. 375. — Pauſanias 5, 25. §. 2. ſagt: *Καλάμιδος δὲ εἶναι σφᾶς ἔργα ἐγώ τε εἴκαζον καὶ ὁ ἐς αὐτοὺς κατὰ τὰ αὐτὰ εἶχε λόγος.*

40) Pauſ. 1, 23. §. 2. Kallias der Zweyte, *Λακκόπλουτος* von ſeinem Reichthume genannt, welcher in dieſe Zeit fällt, kämpfte bey Marathon Ol. 72. 2. Vergl. Schol. zu Ariſtoph. Wolken V. 64 und übernimmt nach Ol. 83. 2. eine Geſandtſchaft nach Perſien. Vergl. Perizon. zu Aelian V. H. 14, 16.

41) Pauſ. 9, 16. §. 2. Die Bildſäule mußte vor Ol. 83, 4, wo Pindarus ſtarb, vollendet ſeyn.

42) Pauſ. 1, 3. §. 3. Plinius erwähnt einen Apollo des Kalamis in den **ſervilianiſchen Gärten** zu Rom: in hortis Servilianis reperio laudatos Calamidis Apollinem illius caelatoris H. N. 36, c. 4. S. 3. §. 10. a. E. Harduin zu dieſer Stelle, Junius in Catal. Artif. v. Calamis p. 42. und Andere nach ihnen nehmen an, daß es derſelbe ſey, den Plinius auf der Burg von Athen ſah. Aber wie käme eine Bildſäule

Digitized by Google

Mit den großen Meiſtern ſeiner Zeit wetteifert Kalamis an Mannigfaltigkeit und hervorragender Eigenthümlichkeit ſeiner Werke. Den Einwohnern von Apollonia goß er einen Koloß des Apollo von 30 Ellen, welchen M. Lucullus nach Rom entführte,[43]) machte für Sikyon den Asklepios aus Gold und Elphenbein,[44]) und aus pariſchem Marmor den Tanagräern einen Bacchus, den Pauſanias[45]) als ſehenswürdig bezeichnet. Noch berühmter ſind die von ihm gegoſſenen Siegeswagen, denn in Bildung der Roſſe kam ihm kein Anderer gleich,[46]) und unter den halberhobenen Arbeiten an ſilbernen Geräthen werden die ſeinigen den Werken des erſten Ranges gleich geachtet.[47])

Obwohl ein Zeitgenoſſe des Phidias, und ſelbſt ein jüngerer, behielt er doch in der Ausführung ſeiner Bildſäulen noch Andeutungen des alten Styles und ſeiner Härte bey. Cicero und Quintilian, unſtreitig griechiſchen Kunſtrichtern folgend, ſtimmen darin überein, daß die Werke des Kalamis zwar weniger hart, als die des Hegeſias und Kanachus, aber doch von der naturge-

(44. 45.)

zur Zeit des Plinius nach Rom, und zu der des Pauſanias nach Athen zurück? Umgekehrt wäre der Fall ein gewöhnlicher. Offenbar dachte man nicht an die Zeitfolge beyder Schriftſteller: Apollinem hunc postea Romam in Servilianos hortos translatum testatur Plinius, ſagt Junius, nachdem er des Ἀλεξίκακος aus Pauſanias gedacht hat. Vergl. zu Winckelmann Th. 6. Anmerk. 1239.

43) Plin. H. N. 34. c. 7. S. 18. Daß er von Kalamis war, lehrt Strabo 7. S. 491. B.

44) Pauſ. 2, 10. §. 5. Er war unbärtig, und trug in der einen Hand einen Stab, in der andern die Frucht der zahmen Fichte. ||

45) Pauſ. 9, 10. §. 4. Ἐν δὲ τοῦ Διονύσου τῷ ναῷ θέας μὲν καὶ τὸ ἄγαλμα ἄξιον λίθου μὲν ὂν Παρίου καὶ ἔργον Καλάμιδος.

46) Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis semper sine aemulo expressis. Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 11. Zu dieſem Lobe ſtimmt Ovidius Vindicat ut Calamis laudem quos fecit equorum. Epp. ex Pont. 4, v. 33, und Propertius Exactis Calamis se mihi jactat equis. Elegg. 3, 7. v. 33.

47) Plinius ſtellt ſein Verdienſt als Silberarbeiter (caelator) ſehr hoch. Denn er führt ihn nicht nur in der Reihe der erſten Meiſter nach

Digitized by Google

mäßen Weichheit der ſpätern noch entfernt geweſen ſeyen. [48]) Daß aber ungeachtet dieſer Erinnerungen an den alten Styl, welche mehrere Künſtler jener großen Zeit gleichſam im Verſchwinden feſtzuhalten ſcheinen, den Werken des Kalamis eigenthümliche Schönheit nicht gemangelt, wird mit gleicher Beſtimmtheit angegeben. Lucian zählt die fünf ſchönſten Frauenbilder der größten Meiſter, und darunter auch die Soſandra des Kalamis in der Burg von Athen auf. [49]) Er bewundert an ihr den Ausdruck der Scheu, des zarten und verborgenen Lächelns und die ſchöne Anordnung ihres Gewandes. Auch die Alkmene keines Künſtlers war nach Plinius edler, [50]) als die ſeinige. Am richtigſten ſcheint ſein Verdienſt und

(45.)

Akragas, Boethus und Mys neben Antipater als ſolchen auf H. N. 33, c. 12. S. 55, ſondern weist auch in der andern Stelle, wo er ſeines Apollo gedenkt, auf „jenen Silberarbeiter" zurück. H. N. 36. c. 4. S. 3 §. 10. a. E. Von ſeinen Werken in dieſer Gattung nennt er jedoch nur zwey Pokale, die im Beſitz des Germanikus waren, und vom Zenodorus ſehr kunſtreich nachgebildet wurden. H. N. 33. c. 12. S. 55.

48) Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70. Quintil. Orat. Inst. 12. c. 10. „Offenbar ſpricht Cicero nicht ſowohl ſein als des ganzen Alterthums Urtheil aus, was durch die Vergleichung von Quintilian noch glaublicher wird." A. G. Lange a. a. O. S. 76.

49) Lucian Imag. §. 6. Opp. T. II. p. 463. Reitz. Er entlehnt die Züge zur Schilderung einer ſchönen Frau von der knidiſchen Venus des Praxiteles, von der in den Gärten (Ἀφροδίτη ἐν κήποις) des Alkanemes, von der Pallas Lemnia und der Amazone des Phidias, und der Soſandra des Kalamis: Ἡ Σωσάνδρα δὲ καὶ ὁ Κάλαμις αἰδοῖ κοσμήσουσιν αὐτήν· καὶ τὸ μειδίαμα λεπτὸν καὶ λεληθός ὥσπερ τὸ ἐκείνης ἔσται· καὶ τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ τὸ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς παρὰ τῆς Σωσάνδρας, πλὴν ὅτι ἀκάλυπτος αὐτὴ ἔσται τὴν κεφαλήν. Sie war alſo mit dem Schleyer und ein Theil ihres Angeſichtes von ihm bedeckt. Auch die übrigen Theile dieſes Werkes müſſen von großer Schönheit geweſen ſeyn, denn in Diall. Meretr. 3. Opp. T. III. p. 225. bezeichnet ſie Lucian als Vorbild ſchöner Frauen: Δίφιλος δὲ ὑπερῄνει τὸ εὔρυθμον, καὶ τὸ κεχορηγημένον, καὶ ὅτι εὖ πρὸς τὴν κιθάραν ὁ ποῦς, καὶ τὸ σφυρὸν, ὡς καλὸν, καὶ ἄλλα μυρία, καθάπερ τὴν Καλάμιδος Σωσάνδραν ἐπαινῶν.

50) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 11. Sed ne videatur in hominum effigie inferior, Alcmena nullius est nobilior. In dem die-

Digitized by Google

Verhältniß zu den großen Zeitgenoſſen durch Dionyſius von Halikarnaß ausgedrückt, wo er die Reden des Iſokrates und Lyſias mit den Werken bildender Künſtler vergleicht. [51]) „Nicht unpaſſend möchte Jemand die Beredſamkeit des Iſokrates mit der Kunſt des Polykletus und Phidias vergleichen, in Bezug auf das Feyerliche, Großartige und Wundervolle, die des Lyſias aber mit der des || Kalamis und Kallimachus wegen der Feinheit und der Anmuth; denn ſo wie von jenen die einen in den geringern und menſchlichen Werken glücklicher ſind

(45. 46.)

ſer Aeußerung Vorangehenden erzählt Plinius vom Praxiteles: Habet et simulacrum benignitas ejus. Calamidis enim quadrigae aurigam suum imposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine videretur. — A. G. Lange a. a. O. S. 77. Anmerk. 3. meint, Plinius ſcheine hier den Kalamis zum Zeitgenoſſen des Praxiteles zu machen, und iſt ſelbſt nicht abgeneigt, dieſer Beſtimmung beyzutreten. Dann aber bleibe nichts übrig, als zwey Künſtler dieſes Namens anzunehmen; indeß ordnet ſich Alles, was irgendwo von einem Kalamis erwähnt wird, zum Bilde Eines Künſtlers, und aus unſerer Stelle folgt die Gleichzeitigkeit des Kalamis und Praxiteles auf keine Weiſe. Aus Plinius Ausdrucke: Calamidis quadrigae aurigam suum imposuit, ſieht man, daß von der Qua || driga des Kalamis als einer ſchon vorhandenen die Rede iſt. Kalamis war unerreichbar in Bildung der Roſſe, nicht der Menſchen. Zwiſchen dem Viergeſpann und dem Wagenlenker war alſo in Rückſicht der Kunſt ein merkbarer Abſtand. Um ihn zu heben, und mit ihm den Tadel, welchem er den Künſtler ausſetzte, gießt der große Praxiteles einen andern Wagenlenker und vertauſcht ihn mit dem alten. Dieß iſt offenbar der Sinn der Stelle und des Habet et simulacrum benignitas ejus.

51) Dionyſius von Halik. in judicio Isocrat. c. 3: *Πέφυκε γὰρ ἡ Λυσίου λέξις ἔχειν τὸ χαρίεν, ἡ δ᾽ Ἰσοκράτους βούλεται . . . . θαυμαστὸν γὰρ δὴ καὶ μέγα τὸ τῆς Ἰσοκράτους κατασκευῆς ὕψος, ἡρωϊκῆς μᾶλλον ἢ ἀνθρωπίνης φύσεως οἰκεῖον. Δοκεῖ δή μοι μὴ ἀπὸ σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν, τὴν δὲ Λυσίου τῇ Καλάμιδος καὶ Καλλιμάχου, τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος ὥσπερ γὰρ ἐκείνων οἱ μὲν ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἑτέρων, οἱ δὲ τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις δεξιώτεροι, οὕτω καὶ τῶν ῥητόρων ὁ μὲν ἐν τοῖς μικροῖς ἐστι σοφώτερος, ὁ δ᾽ ἐν τοῖς μεγάλοις περιττότερος.*

Digitized by Google

als die andern, dieſe aber in den größern und göttlichern geſchickter, ſo iſt auch von den Rednern der im Kleinen weiſer, und jener im Großen überlegener.“

Neben Sikyon iſt für die ältere Kunſt im Peloponnes keine Stadt berühmter als Argos. Auch hier ſteht ein Name aus der mythiſchen Zeit, Epeios, welcher vor Troja das koloſſale Pferd zum Untergange der Stadt gezimmert hatte, an der Spitze der alten Künſtler. Plato [52]) nennt ihn neben dem Dädalus und dem Samier Theodorus als einen Meiſter, deſſen Werth aus noch vorhandenen Werken beſtimmt werde, und Pauſanias [53]) erwähnt von ihm einen Hermes aus Holz zu Argos. Wie zu Athen an den Dienſt der Pallas, ſo knüpfte ſich zu Argos an den der Hera und an ihr Heiligthum die älteſte Kunſt. Wie dort Poſeidon mit Athene, ſo ſtritt er hier mit Hera um den Beſitz des Landes. [54]) Um das Heräum zu Argos wurden die feyerlichſten Kampfſpiele der Argeier gehalten, in ſeinem Innern waren die durch alten Dienſt ehrwürdigen oder durch Vortrefflichkeit der Ausführung berühmten Götterbilder aufgeſtellt, und vor dem Eingange die Bildſäulen der Prieſterinnen und der Heroen. [55])

Die älteſten nach Epeios zu unſerer Kenntniß gekommenen Künſtler aus Argos reichen bis auf die 65. Olympiade, 529 v. Chr. in die Zeit des Kanachus von Sikyon, des Kallon von Aegina und des Lakedämoniers Gitiadas zurück. Eutelidas und

[52]) Plato Ion. Opp. T. I. p. 533. A Steph. *Σωκρ. Τί δέ; ἐν ἀνδριαντοποιΐᾳ ἤδη ὅστις περὶ μὲν Δαιδάλου τοῦ Μητίωνος, ἢ Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως ἢ Θεοδώρου τοῦ Σαμίου, ἢ ἄλλου τινὸς ἀνδριαντοποιοῦ, ἑνὸς πέρι δεινός ἐστι ἐξηγεῖσθαι ἃ εὖ πεποίηκεν· ἐν δὲ τοῖς τῶν ἄλλων ἔργοις ἀπορεῖ κ. τ. λ.*

[53]) Pauſ. 2, 19. §. 6. *τὰ δὲ ξόανα Ἀφροδίτης καὶ Ἑρμοῦ τὸ μὲν Ἐπειοῦ λέγουσιν ἔργον εἶναι, τὸ δὲ Ὑπερμνήστρας ἀνάθημα,* wo das Bild der Aphrodite offenbar der Hypermneſtra gehörte, ſo daß *τὸ μὲν* auf das Nächſtvorhergehende, den Hermes, zu beziehen.

[54]) Pauſ. 2, 15. §. 5.

[55]) Ebend. 2, 17. §. 3.

Chryſothemis goſſen die Bildſäule des Demaratus aus Heräa, welcher Ol. 65., als zuerſt der Wettlauf in Waffenrüſtung zu Olympia eingeführt wurde, darin Sieger geweſen war, und das Bild ſeines Sohnes Theopompus, jenes mit Schild, Helm und Beinſchienen. Das Epigramm darauf enthielt die Namen der beyden Künſtler mit der Angabe, daß die Kunſt von ihren Vorfahren auf ſie übergegangen. [56]) Zur Zeit der perſiſchen Kriege blühte Ariſtomedon aus Argos. Die Einwohner von Phokis hatten über die Theſſaler einen Sieg gewonnen, [57]) welchen der delphiſche Gott verkündiget und der Weiſſager Tellias durch klugen Rath herbeygeführt hatte. Aus dem Zehnten der Kriegsbeute goß ihnen Ariſtomedon die Bildſäulen des Gottes, des Tellias und ihrer Kriegsoberſten, die nach Delphi geweiht wurden, und von Herodot die großen genannt werden.

Vor Allen aber raget aus derſelben Zeit in Argos Ageladas hervor, durch ſeine Werke als einer der vorzüglichſten ältern Künſtler, noch mehr aber dadurch berühmt, daß aus ſeiner Werkſtätte die drey größten Meiſter der zur Vollendung || eilenden Kunſt, Myron aus Eleutherä, Phidias aus Athen und Polykletus aus Argos hervorgegangen ſind.

Die Werke des Ageladas beginnen, ſo weit wir Nachricht haben, mit Ol. 66., wo Kleoſthenes aus Epidamnus zu Olympia mit dem Viergeſpann ſiegte, der erſte, welcher daſelbſt den Siegeswagen und ſeine Bildſäule aus Erz als Weihgeſchenk aufſtellte.

(46.)

[56]) Ebend. 6, 10. §. 2. *Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσσαν, Ἀργεῖοι, τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων.* Daß ſie die Kunſt von Frühern, *ἐκ προτέρων*, wußten, verſtand ſich von ſelbſt. Niemanden konnte einfallen, ſie für die erſten Künſtler zu halten. Es wird deßhalb *προγόνων* zu leſen, oder doch *προτέρων* ſo zu deuten ſeyn, daß man alte Ueberlieferung der Kunſt in ihrem Geſchlechte verſteht.

[57]) Herodot 8, 27 u. 28. *οὐ πολλοῖσιν ἔτεσι πρότερον ταύτης τῆς βασιλῆος* (des Xerxes) *στρατηλασίης* ſagt Herodot. Vergl. Pauſ. 10, 1. §. 4, und Herod. a. a. O. welcher hinzu ſetzt, andere ſolche Bildſäulen ſeyen nach Abä geweiht worden.

Ageladas goß ſie ſammt der des Wagenlenkers, dazu den Siegeswagen mit vier Roſſen. [48])

[48]) Pauſ. 6, 10. §. 2. Zu Olympia ſtanden von ihm auch die Bildſäulen des Timaſitheus aus Delphi und des Anochus aus Tarent. Pauſ. 6, 8. §. 4—6, 14. §. 5. Iſt dieſer Anochus, wie Heyne A. T. S. 368. annimmt, derſelbe, welchen Afrikanus Acochas nennt, ſo ſiegte er Ol. 65. Corsini Fasti attic. T. III. p. 121. Daß er es iſt, wird jetzt durch den armeniſchen Text des Euſebius außer Zweifel geſetzt, welche in dem Verzeichniß der Olympioniken S. 137. Ol. 65 Anachus den Tarentiner als Sieger nennt. Timaſitheus war wie durch zwey olympiſche und drey pythiſche Siege im Pankration, ſo auch durch kriegeriſche || Kühnheit berühmt. Zuletzt verband er ſich mit Iſagoras zum Umſturz der Freyheit von Athen, ward aber mit ihm in der Burg gefangen und hingerichtet. Ol. 68, 2. Seine Bildſäule kann alſo nicht viel ſpäter von Ageladas ſeyn verfertiget worden, als der Siegeswagen des Kleoſthenes, wenn ſie nicht noch früher iſt, und das Zuſammentreffen dieſer verſchiedenen Nachrichten, ſo wie auch die Anmerk. 31. nachgewieſene Gleichzeitigkeit deſſelben mit dem ältern Kanachus befeſtiget vollkommen die Beſtimmung der Zeit, in welcher Ageladas gearbeitet hat. Dagegen aber ſetzt ihn Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. an die Spitze einer durcheinander geworfenen Reihe von Künſtlernamen, die er unter Ol. 87 zuſammenbringt, und dieſe Angabe ſcheint von einer andern Seite unerwartete Beſtätigung zu finden. Es iſt nämlich kein Zweifel, daß unſer Künſtler hinter dem entſtellten Namen Geladas und Eladas verborgen liege: beyde werden als Lehrer des Phidias bezeichnet, jener von Suidas v. *Γελάδας ἀγαλματοποιός, διδάσκαλος Φειδίου* T. I. p. 470. Kuster, und von Tzetzes Chiliad. 7. hist. 154. u. Ch. 8. p. 191, dieſer vom Scholiaſten zu Ariſtoph. Fröſchen V. 504. *ἔργον Ἐλάδου τοῦ Ἀργείου, τοῦ διδασκάλου Φειδίου.* Der Umſtand, daß beym Ariſtophaniſchen Scholiaſten der Meiſter des Phidias mit ſchwankendem Namen auch noch Argeier genannt wird, zeigt offenbar, daß Ageladas dort das A, hier auch noch das G zu Anfange verloren hat, und wir den Argiver Ageladas, der auch Myron von Eleutherä und Polykletus von Sikyon, die Kunſtgenoſſen des Phidias, gebildet, als den Lehrer dieſes großen Athenäers anſehen müſſen. Das hat ſchon Meurſius im Piräus Opp. T. I. p. 554. in Ordnung gebracht, dem Winckelmann und alle Folgenden beyſtimmen. Nun wird in jenem Scholion ein *Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος*, der in Melite, einem attiſchen Flecken, zur Zeit der großen Peſt Ol. 87, 3 aufgeſtellt worden ſey, als ein Werk des Ageladas erwähnt: *ἐν Μελίτῃ ἐπιφανέστατον Ἡρακλέους ἱερὸν Ἀλεξικάκου .... τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα ἔργον Ἐλάδου τοῦ διδασκάλου Φειδίου· ἡ δὲ ἵδρυσις ἐγένετο κατὰ τὸν μέγαν λοιμόν*, und dieſes träfe mit der Zeitbeſtimmung des Plinius genau zuſammen.

Mit Kanachus und Ariſtokles aus Sikyon verfertigte er drey

(47. 48.)

Nicht weniger ſtimmt zu ihr eine andere Nachricht des Pauſanias 4, 33. §. 3. Die Meſſenier hatten auf Ithome von Ageladas einen Zeus, den er ihnen damals, als ſie Naupaktus beſaßen, machte: *ἐποιήθη δὲ ἐξ ἀρχῆς τοῖς νικήσασιν ἐν Ναυπάκτῳ Μεσσηνίων.* Die Nachricht iſt zu beſtimmt, als daß man ihr mit Heyne A. T. 365 eine andere Deutung geben könnte, und es iſt offenbar, daß die aus Naupaktus zurückkehrenden Meſſenier das Bild mit ſich in ihre alte Heimath brachten. Nun aber empfingen ſie Naupaktus von den Athenäern erſt Olympiade 81, 2, und erſt nach dieſer Zeit, mehr als 62 Jahre nach dem Siege des Kleoſthenes kann jener Zeus entſtanden ſeyn. In dieſem Widerſpruche beyder Berechnungen kommt uns die mit Hülfe griechiſcher Handſchriften gemachte Ueberſetzung des Pauſanias von Romulus Amaſäus zu Statten, welcher in Pauſ. 5, 24. §. 1. *τοῦτο δέ ἐστιν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ, καὶ Θεσσαλῶν κ. τ. λ.* den fehlenden Namen des Künſtlers mit Ageladas ergänzt: Fuit hoc Ascari Thebani opus, quem docuit Ageladas Sicyonius, offenbar nicht aus eigener Vermuthung, || da er wohl wußte, daß Pauſanias den Ageladas, wo er ihn näher bezeichnet, immer einen Argiver nennt, ſondern weil er in ſeinen Handſchriften *διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ Ἀγελάδᾳ* oder *παρὰ Ἀγελάδᾳ τῷ Σικυωνίῳ* gefunden. Hiernach haben wir für die ſpätern Werke aus Olymp. 81 bis Ol. 88 einen jüngern Ageladas aus Sikyon anzunehmen, den Plinius in jene Liſte unter Ol. 87 gereiht und der Scholiaſt des Ariſtophanes mit dem ältern, dem Lehrer des Phidias, verwechſelt hat. (1819.)

Dem Argiver dieſes Namens gehören noch Zeus als Knabe und ein unbärtiger Herakles zu Aegium Pauſ. 7, 24. §. 2., und zu Delphi Roſſe und gefangene Frauen der Meſapier, ein Weihgeſchenk der Argiver.

Gegen dieſen aus Pauſanias und Amaſäus hergenommenen Grund für einen doppelten Ageladas hat ſich Sillig C. A. v. Ageladas S. 15 und K. O. Müller de Phidiae vita p. 16. erklärt. Wir ſind dadurch veranlaßt, die Sache neuer Unterſuchung zu unterwerfen. Sillig ſucht den Zuſammenhang der Stelle des Pauſanias dagegen geltend zu machen, welche ſo lautet: *Ἀπὸ δὲ τοῦ βουλευτερίου* (in Olympia) *πρὸς τὸν ναὸν ἐρχομένῳ τὸν μέγαν, ἔστιν ἄγαλμα ἐν ἀριστερᾷ Διὸς ἐστεφανωμένον δὲ οἷα δὴ ἄνθεσι, καὶ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ κεραυνὸς πεποίηται. Τοῦτο δέ ἐστιν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου, διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ καὶ Θεσσαλῶν φασιν εἶναι, ὅτε Φωκεῦσιν, εἰς πόλεμον οὗτοι κατέστησαν· καὶ ἔστιν ἀπὸ Φωκέων αὐτοῖς τὸ ἀνάθημα. Οὐκ ἂν οὖν ὁ ἱερὸς καλούμενος εἴη πόλεμος, ὃν δὲ τρόπον* (vielleicht *πρότερον*) *ἔτι ἐπολέμησαν πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι:* Er ſagt: Qui haec verba diligentius inspexerit, statim videbit, ea Thierschii conjecturam funditus evertere. Nihil quidem de anno belli scimus.

Wie

drey Muſen, die in einem Epigramm als die Vorſteherinnen der

(48.)

Wie aber ſoll die Erwähnung eines Krieges, von deſſen Jahr oder Zeitrechnung man nichts weiß, eine auf Zeitrechnung geſtützte Vermuthung von Grund aus umwenden? Neque quisquam reprehendere nos posset, illud si expeditionem Darii (Ol. LXXII. 2. ante Chr. n. 490) praecessisse contendamus. Im Gegentheil verdiente das den beſtimmteſten Tadel; denn wie könnten des Pauſanias Worte: πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι auf etwas Anderes als des Xerres Uebergang (διάβασις) über den Helleſpont, auf ſeinen Zug gegen Griechenland gehen? Darius iſt perſönlich wohl gegen die Skythen, nicht aber gegen die Griechen nach Europa gezogen; denn die er auf ſeinem Wege traf und gelegentlich unterjochte oder unterjochen ließ, waren nicht das Ziel ſeines Heerzuges. Doch der gelehrte Verfaſſer des Catalogus zieht ſich ſelbſt auf Xerres zurück, aber nicht ohne Anſtoß: Concedentes, Pausaniae βασιλέα Xerxem significasse, ita ut Ol. LXXXIV. (hier ſind 10 Olymp. zu viel) ant. Chr. n. 484. bello Thessalico vindicetur. Der Krieg ſoll vor des Königs Ankunft geweſen ſeyn ἐπολέμησαν πρὶν ἢ βασιλῆα διαβῆναι, und doch mit ihm in eine und dieſelbe Olympiade fallen. Das iſt möglich; aber wo iſt der Grund, daß es geſchehen ſeyn müſſe, damit das vindicetur, das hier gebraucht iſt, ſeine vindicias finde? Herodot VIII. 27. ſpricht nur von nicht vielen Jahren, οὐ πολλοῖσιν ἔτεσιν, um die er dem Heereszuge des Xerres voranging. In dieſem Kriege nun wurden die Theſſaler beſiegt (οἱ Θεσσαλοὶ) ἑσσήθησαν ὑπὸ τῶν Φωκέων καὶ περιέφθησαν τρηχέως, was dann Herodot weiter ausführt. Dem Verfaſſer iſt die hieraus gegen die Stelle des Pauſanias ſich erhebende Schwierigkeit nicht entgangen: Das Zeusbild war durch die Theſſaler aufgeſtellt, ein Weihgeſchenk von den Phokeern her (ἀπὸ τῶν Φωκέων) mit Blumen bekränzt, und einen Bliß tragend. Es war alſo geweiht, einen Sieg zu bezeichnen, einen Krieg, in dem die Phokeer von den Theſſalern geſchlagen wurden. In dem genannten aber war die Reihe Siegesdenkmäler zu ſetzen an den Phokeern, und welche ſie aufſtellten zu Delphi, wiſſen wir durch Herodot a. a. O., und Pauſanias 10, 1. Aber kann nicht neben jenem furchtbaren Kriege, aus dem kaum die Anſtrengung der Verzweiflung die Phokeer rettete, doch noch ein anderer von Pauſanias aus jener Zeit gemeint ſeyn?

Dieß nimmt Herr Prof. Sillig an, mit nicht beſſerem Erfolge; denn eben die Angabe πρὶν ἢ τοὺς Μήδους zur Bezeichnung der Epoche eines phokiſch=theſſaliſchen Krieges deutet doch offenbar auf den hin, welcher nicht viele Jahre vor jener Ankunft wüthete, und in ſeinen Folgen noch nicht erloſchen war. Sollte irgend ein anderer gemeint ſeyn als eben jener, der am Ende in den perſiſchen Heereszug verfloß, ſo wäre die Erwähnung des Xerres und der Meder hier ganz und gar zwecklos und ungeſchickt. Was alſo folgt beſtimmter, wenn Pauſanias die Theſſaler aus dem Kriege, den ſie vor des Königs Ankunft mit den Phokeern beſtanden, ein Siegesdenk=

drey Geſchlechter der griechiſchen Tonkunſt, des diatoniſchen, chro=

(48.)

mal errichten läßt, und wenn er dieſes nicht aus irgend einer Ueberlieferung, ſondern, wie die Stelle zeigt, ganz aus eigenen Vermuthungen und Annahmen berichtet, als daß ihm hier eben wieder etwas Menſchliches begegnet ſey, und er einen Beweis jener ſchlimmen Vergeßlichkeit hiſtoriſcher Dinge gegeben habe, in die er häufig verfällt, wenn er, den Boden des Gegebenen und Vorliegenden verlaſſend, ſich ſeinen eigenen Unterſuchungen und Vermuthungen preisgibt? Iſt aber dieſes die Beſchaffenheit der Stelle, ſo folgt, daß ihre in ſich ganz nichtige Folgerung vollkommen unbrauchbar wird, ſey es eine hiſtoriſche Wahrnehmung zu begründen, oder eine auf andere Weiſe begründete umzuſtoßen. Eben ſo offen liegt, was mit ihr weiter zu thun. Zu ſcheiden nämlich kommt des Pauſanias unlautere Zuthat von dem, was er zu Olympia ſah, und als Ueberlieferung von dem Kunſtwerke und ſeinem Urheber aufzeichnete. Das aber iſt im Folgenden begriffen: Auf dem Wege vom Rathhauſe zum Tempel ſteht der Zeus, wie er ihn beſchreibt, ein Anathema der Theſſaler von einem Siege über die Phokeer. Urheber des Bildes iſt Askarus aus Theben, Schüler des . . . . . aus Sikyon. Hat nun Amaſäus den Namen A g e l a d a s aus Handſchriften ergänzt, und wurde derſelbe dem Pauſanias als Lehrer des Askarus genannt, ſo hat der Perieget, nachdem er ſich der argen Vergeßlichkeit, welche nun wohl offen vorliegt, ſchuldig gemacht, uns vollkommen berechtiget, ihm noch eine zweyte beyzumeſſen, daß er nämlich beym Namen des Ageladas den Argiver und Sikyonier verwechſelnd, an den Ageladas gedacht hat, von dem er Werke aus Ol. 65 und 66 erwähnt, und durch dieſe Verwechſelung zu dem Schluſſe geführt worden iſt, die Werke des Askarus könnten, da ihn Ageladas gelehrt, nicht aus der theſſaliſchen Siegesbeute vom heiligen Kriege ſeyn, der Ol. 108, 3 zu Ende ging, ſondern kämen von dem Kriege, welcher vor des Xerres Ankunft geführt wurde. Es wäre dann der Perieget ganz eigentlich in die Skylla gefallen, da er die Charybdis vermeiden wollte, und dahin werden auch die gerathen, welche ihm hier nachgehen. Noch könnte die Frage ſeyn, in welchem Kriege gegen die Phokeer den Theſſalern jener Sieg zu Theil geworden, aus dem ihr Zeusbild zu Olympia ſtammte? Iſt hier eine genügende Antwort nicht möglich, ſo liegt der Grund in der unvollkommenen Kenntniß der Streitigkeiten jener beyden Völker. Hiſtoriſch bekannt und namhaft ſind außer den Kämpfen, von denen die Niederlaſſung der Theſſaler in Theſſalien, zu einer Zeit, in der man keine Bildſäulen weihte, begleitet war, nur die zwey von Pauſanias oben erwähnten. Zwiſchen ihnen aber hörten die Zwiſtigkeiten nie ganz auf, weßhalb auch Herodot beyde Völker als ſich immer feindlich geſinnt bezeichnet: ἅτε σφίσιν ἀεὶ ἀνέχοντας χόλον. Haben wir nun in jener Stelle den jüngern Ageladas zwiſchen Ol. 81 und Ol. 87, ſo kommt man mit ſeinem Schüler Askarus über Ol. 90 in den peloponneſiſchen Krieg herab, in welchen auch Theſſaler und Phokeer verwickelt wurden. Die Phokeer ſchickten (Thukydides II. 9.)

Digitized by Google

matiſchen und enharmoniſchen, gefeyert werden. [59]) Winckelmann ſchloß aus dem Umſtande, daß Antipater, der Verfaſſer dieſes Epigrammes, in Rom lebte, alſo auch wohl von Bildſäulen, die er dort ſah, redet, und aus der großen Leyer oder dem Barbiton, welche die Muſe des Ageladas trug, daß jenes alte Werk in einer zu Rom mit dem Barbiton gefundenen Muſe, welche durch ihren Styl über Phidias zurückweicht, auf unſere Zeit könnte gekommen ſeyn. [60]) Dieſes vortreffliche Werk aus Marmor und von

(48.)

den Lakedämoniern Reiterey zu Hülfe, die Theſſaler dagegen folgten den Waffen der Athener, und lieferten den Böotiern eine Schlacht mit Reiterey (derſ. II, 22), ſo daß in den Verwickelungen eines ſo langen Kampfes, der auch jene beyden zwieträchtigen Völker in die einander befehdenden Parteyen zog, die Begebenheit geſucht werden kann, welche dieſes Weihgeſchenk und unſere Erörterung veranlaßt hat. In dieſer Herleitung iſt zugleich die Antwort auf K. O. Müllers Einwendungen a. a. O. enthalten: Ascarum Pausanias certe bellis persicis vetustiorem putabat (wir haben geſehen aus welchem Grunde), ut e loco laudato apparet: qui igitur magistrum habere potuit artificis, qui sub belli peloponnesiaci initium vixisse putatur? Das wäre freylich eine Unmöglichkeit, und nicht einmal gelten würde, was der Verfaſſer ſagt: haec (die Scheidung der beyden Ageladas) artificiose magis conglutinata, quam e veterum scriptorum auctoritate deducta videntur; denn welch ein Artificium wäre das, den Künſtler aus dem peloponneſiſchen Kriege zum Lehrer des Künſtlers aus den perſiſchen Kriegen zu machen? Nun aber dreht ſich die Sache gerade um; denn e veterum scriptorum auctoritate deducta iſt unſere Scheidung des Ageladas, weil wir, um ſie zu gewinnen, dem Pauſanias zurückgeben, was ihm als eigene Uebereilung gehört, und uns an den Theil eines Berichtes hielten, in dem er die veterum scriptorum auctoritas verzeichnet hat, um ſie mit dem Nebel ſeiner Zuthat zu umhüllen; dagegen aber bringt das Beſtreben derjenigen, welche den alten Ageladas bis zum peloponneſiſchen Kriege herableiten ein artificiose magis conglutinatum quam u. ſ. w. hervor, auf welches man den Ausſpruch Müllers über die Auffindung des Sikyoniers Ageladas: nihil igitur inest, quod interiore quadam congruentia veri documentum addat, zurückwenden möchte, wenn er nur ganz deutlich wäre; denn weder hat die Phraſis veri documentum addere ein Object, noch die interior congruentia ohne den ergänzenden Begriff einen Sinn, was überall ſchlimm iſt, zumal bey hiſtoriſch-kritiſchen Unterſuchungen. (1828.)

59) Analect. gr. T. II. p. 15. n. 35. Brunck. Anthol. gr. T. II. p. 15. Jacobs mit den Noten Animadverss. Vol. II. P. I. p. 41.

60) Winckelmanns Geſch. d. K. B. 9. K. 1. §. 28 ff.

Digitized by Google

übermenſchlicher Größe, in der ſtrengen Großartigkeit und Erhabenheit der ſich ſchon vollendenden Kunſt ausgeführt, ſchmückt bereits einen Saal des Heiligthums griechiſcher Kunſt, das ein hochherziger Fürſt in unſerer Stadt erbauen läßt, und iſt hier bald allgemein als ein Apollon Muſagetes erkannt worden.

Zeitgenoſſen des Ariſtomedon und Ageladas zu Argos waren Dionyſius und Glaukus. Beyde hatten einen Theil der Weihgeſchenke gegoſſen, welche Smikythus in Folge eines Gelübdes zu Olympia aufſtellte,[61]) Dionyſius die Bildſäule des Zeus und des Orpheus, Glaukus den Poſeidon mit Amphitrite und Heſtia. Pauſanias wußte die Lehrer derſelben nicht zu nennen, ihr Zeitalter beſtimmt er nach dem des Smikythus. Dieſer war, wie Herodot meldet, Sclave des Königs Anaxilas von Rhegium,[62]) dann Verwalter ſeiner Schätze und nach dem Tode ſeines Beſchützers Vormund der königlichen Kinder. Nachdem er, bey dieſen verläumdet, durch Darlegung genauer Rechenſchaft ſich als des Vertrauens, das er genoſſen, würdig erwieſen hatte, zog er ſich mit dem Ruhme eines tugendhaften Mannes nach Tegea zurück, und weihte, als ſein Sohn von einer ſchweren Krankheit geneſen, nach Olympia dankbar jene koſtbaren Gaben. Anaxilas ſtarb Ol. 76. 1., und um jene Zeit lebten demnach auch die beyden Künſtler aus Argos.

Außer den Staaten von Sikyon und Argos nehmen im Peloponnes noch andere Theil an dem Ruhme alter Kunſtfertigkeit, beſonders Korinth und Läkedämon. ||

Korinth, durch ſeine Lage am Eingange in den Peloponnes und an zwey Meeren zum Handel beſtimmt, war durch alten Reichthum berühmt und von frühester Zeit die Mutter wichtiger Erfindungen auch auf dem Gebiete der Kunſt. Von hier aus ging

(48.)

[61]) Pauſ. 5, 26. §. 1. 2.

[62]) Herodot 7, 170 und daſ. Larcher. Vergl. Diodor von Sicil. Bibl. h. II. c. 48.

der edlere Styl doriſcher Bauart, [63]) durch Dibutades [64]) die Erfindung erhobener Arbeit in Thon, und als nach dem Sturz der Bacchiaden durch Kypſelus Ol. 29. 1. v. Chr. 665. Demaratus, einer von ihnen, der Vater des ältern Tarquinius, nach Hetrurien auswanderte, ſind mit ihm kunſterfahrene Männer nach Italien gezogen, und haben dort die alte Verbindung hetruriſcher und griechiſcher Kunſt erneuert. [65]) In noch früherer Zeit ward zu Korinth

(48. 49.)

63) Pindar Olymp. 13, 27 ff. Heyne, und daſ. die Anmerk. und Schol. Vergl. die folg. Anmerk. 64.

64) Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43. Primusque (Dibutades) personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae inter initia prototypa vocavit. Postea idem ectypa fecit. Hinc et fastigia templorum orta.

65) Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43. Die Namen der Künſtler ſind wieder ſymboliſch, Euchir Wohlhand, und Eugrammus Wohlſtrich, der Bildner und Zeichner. Nachdem vor Winckelmann die toskaniſchen Gelehrten waren bemüht geweſen, wo möglich alle Kunſt in Italien für hetruriſch zu erklären und auch das ganze Gebiet der ältern griechiſchen, ſo weit die ſteifen Falten reichen, in das Kunſteigenthum ihrer Ahnherrn aufzunehmen, iſt jetzt dieſe Meynung, zuerſt durch Winckelmann erſchüttert, von der entgegengeſetzten verdrängt geworden, nach welcher den Hetruriern ſo gut wie nichts von der alten Kunſt eigenthümlich bleibt, und ſie nur malten, meißelten und goßen, was und wie ſie es von den Griechen gelernt hatten. Von beſonderer Merkwürdigkeit iſt, daß Gelehrte deſſelben Landes, für deſſen Kunſtherrlichkeit von ihren Vorfahren wie pro aris et focis geſtritten wurde, vorzüglich Luigi Lanzi das Meiſte dazu beygetragen haben, dieſer Anſicht Beyfall zu verſchaffen, ſo daß dadurch die Bahn gebrochen war, auf der fortgehend nun Heinrich Meyer dahin gekommen, den Hetruriern auch ihre Paterä (die eine neue ganz haltloſe Hypothesis Spechi mistici auch unſere nachſprechende Archäologie zu nennen anleitet) und Scarabäen zu entreißen. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte, und, haben erſt die richtigen Anſichten über den Urſprung und die Ausbildung der älteſten Kunſt ſich Eingang verſchafft, ſo werden die Hetrurier einen großen Theil deſſen, was man ihnen jetzt entreißen will, als ihr Eigenthum zurückfordern. Das älteſte in Griechenland erſchienene Gepräge der Kunſt geſtaltete ſich vollends durch die Dädaliden und was ihnen gleichzeitig war in den Werkſtätten von Attika, Kreta, Rhodus zu einer Zeit, wo aus den Reihen und Schichten der Völker, welche das feſte Land von Griechenland und Thrakien, die Inſeln und Kleinaſien beſetzt hielten, die griechiſche Na || tion noch nicht

der Kaſten des Kypſelus gemacht, ein Geräth, das die Nachkommen dieſes Königs zum Andenken an die wunderbare Rettung ihres Ahnherrn in demſelben zu Olympia als Weihgeſchenk aufgeſtellt hatten. Der Kaſten ſelbſt war von Cedernholz, die Bilder daran theils aus demſelben Holze geſchnitzt, theils mit Elphenbein und Gold ausgelegt. Inſchriften in den älteſten Zügen, von Eumelus in Hexametern abgefaßt, erläuterten den reichen Inhalt

(49.)

nach Namen und Eigenthümlichkeit rein ausgeſchieden war, und geſtaltete ſich als ein gemeinſames Eigenthum jener ſämmtlichen Völker, durch welche troß aller Trennung eine ſehr merkbare Gemeinſamkeit hindurchgeht, ein Faden, an den ſich zumeiſt pelasgiſche Sagen und Erinnerungen knüpfen. Es iſt Einſeitigkeit, dieſen Erfolg den nachher unter helleniſchem Namen vereinigten Stämmen allein beyzulegen; Einſeitigkeit auch, ſie von ihm auszuſchließen, und man kann mit vollkommener Sicherheit annehmen, daß die in allen jenen Ländern bey Jonern und Kretern, Karern und Lydiern hervortretenden Gebilde, aus Einem Geiſte und verwandten Werkſtätten hervorgegangen, dem Weſentlichen nach einander gleich waren, und durch Sitte und Cultus zur Stätigkeit und Unveränderlichkeit gelangt, ſich überall auf dieſelbe Art in den Jahrhunderten herab wiederholten. Nun iſt für uns durch neuere Unterſuchungen die auf gute Zeugniſſe, beſonders aber auf die Gewähr des Herodotus geſtützte Nachricht, daß eine lydiſche Auswanderung aus Vorderaſien nach Hetrurien geſchehen ſey, keineswegs aufgehoben, und ſtehet mit ihr die Meynung feſt, daß die lydiſchen Ankömmlinge, wie Namen und Verfaſſung, ſo auch Sagen, Cultus und Kunſt aus ihrer Heimath und gleichſam aus der erſten Hand dahin gebracht haben. Wenn dieſe der älteſten griechiſchen auf das Nächſte verwandt und dem Weſen nach dieſelbe war, ſo iſt demnach nicht anzunehmen, daß die eine von der andern ſtamme, ſondern daß beyde ſich aus gemeinſamer Wurzel unter gleichen Einflüſſen und Umſtänden, als Zweige der älteſten vorhelleniſchen Kunſt, in den bezeichneten Ländern entwickelt haben. Auch erklärt ſich, wie hiernächſt in Griechenland und Hetrurien durch die früheſten Jahrhunderte herab ſich dieſelben Gebilde auf gleiche Weiſe unveränderlich wiederholten, und als Arbeiten derſelben Werkſtätte erſcheinen können, ungeachtet Länder und Zeiten zwiſchen ihrem Urſprunge liegen. Ich habe dieſe Anſichten hier nur angedeutet, und behalte mir ihre Ausführung und weitere Begründung für eine Zeit vor, wo ich die reichen Sammlungen althetruriſcher Kunſtarbeit in Toskana ſelbſt unterſucht haben werde. Zugleich ſieht man, warum im Texte bey Ankunft des Demaratus in Hetrurien nur von Erneuerung der alten Kunſtverwandtſchaft geſprochen wird. (1819.)

Digitized by Google

des Bildwerkes, das einen großen Theil der Götterſage, dazu allegoriſche und kriegeriſche Vorſtellungen enthielt. [66])

(49. 50.)

[66]) Ueber das Alter der Lade ſind viele mühſame Unterſuchungen angeſtellt worden. Da von ihr Pauſanias 5, 17 ff. allein Zeugniß und Kunde gibt, ſo kann auch nur nach ihm entſchieden werden. Er erklärt dieſelbe ausdrücklich für die nämliche, in welcher Kypſelus war verborgen worden, K. 17. §. 2. ἐς ταύτην τὴν λάρνακα Κύψελον .... ἀπέκρυψεν ἡ μήτηρ, als die Mörder ſich deſſelben bemächtigen wollten, und bekräftiget dieſe Angabe noch dadurch, daß er hervorhebt, ein Vorfahr des Kypſelus habe ſich die Lade als κτῆμα machen laſſen, K. 18. §. 2. ὁ τοῦ Κυψέλου πρόγονος Κορίνθιός τε ὢν καὶ τὴν λάρνακα αὑτῷ ποιούμενος κτῆμα. Es war alſo ein Hausbeſitz und Erbſtück, zur Aufbewahrung der Prunkgeräthe, κειμήλια, und Gewande beſtimmt, wie dergleichen bey Homer unter andern Frauen Penelòpe beſitzt: || ἔνθα δὲ χηλοὶ Ἕστασαν· ἐν δ' ἄρα τῆσι θυώδεα εἵματα κεῖτο. Od. φ. 51. Vergl. Od. β, 339, und von ſeiner Mutter Thetis auch Achilles: χηλοῦ δ' ἀπὸ πῶμ' ἀνέῳγεν Καλῆς, δαιδαλέης, τήν οἱ Θέτις ἀργυρόπεζα Θῆκ' ἐπὶ νηὸς ἄγεσθαι, εὖ πλήσασα χιτώνων, χλαινάων τ' ἀνεμοσκεπέων, οὔλων τε ταπήτων. Ἔνθα δέ οἱ δέπας ἔσκε τετυγμένον κ. τ. λ. Il. π. 221. Man ſieht, Homer bezeichnet dergleichen geräumige Laden als ſchöne, buntgeſchmückte, auch ausgezeichnete (χηλὸν ἀριπρεπέα) Od. ϑ, 424, ringsherum ſchöne (περικαλλέα χηλόν) daſ. V. 439, wie denn auch die des Kypſelus eine καλὴ δαιδαλέη, mit Gold und Elphenbein ausgelegte, war, auch angenommen, daß ſie reichern und ſchönern Schmuck hatte, als ſich bey denen des Homeriſchen Zeitalters, von welchen er die Dichtung entlehnte, ohne beſtimmteres Zeugniß vorausſetzen läßt. Dieſe Lade des Kypſelus liefert zu den Homeriſchen Meldungen eben ſo einen ihnen entſprechenden Gegenſtand der Wirklichkeit, wie umgekehrt aus ihnen hervorgeht, daß in jenem Hausgeräthe die Kypſeliden etwas der frühern Zeit gar nicht Fremdes und Ungewöhnliches beſaßen. Pauſanias berichtet zwar nur aus der Sage; aber eine Sage, die ſich an einen ſo beſtimmten und wirklichen Gegenſtand anknüpft, in ſich ſelbſt gar nichts Wiederſprechendes und in dem älteſten Denkmal der Griechen, dem Homeriſchen Geſang, einen ſo beſtimmten Halt und Hintergrund hat, iſt in und durch ſich ſelbſt hinlänglich bewährt und geſichert. Uebrigens vergleiche man über dieſelbe außer den bekannten Arbeiten von Heyne und Quatremere noch Welcker in der Zeitſchrift für Geſch. und Ausleg. der Kunſt Th. I. S. 279 ff., wo er die Geſchichte des Kunſtwerks als Volksmährchen behandelt, und Creuzer Commentationes Herodoteae P. I. p. 62 seq., wo auf die Analogie zwiſchen der Sage von Kypſelus und zwiſchen ähnlichen morgenländiſchen hingewieſen wird. — Die Geburt des Kypſelus fällt auf Ol. 20, 1, und ſo rückt der

Digitized by Google

Von den ältern Künſtlern der Korinthier ſeit den Kypſeliden iſt die Kunde verſtummt, ſey es, daß ihre Namen nicht aufbewahrt wurden, oder daß ihr Andenken mit ihren Werken bey der Zerſtörung von Korinth untergegangen iſt, und die Zeiten des Pau-

(50. 51.)

Kaſten als Beſitz ſeiner Vorfahren (Cetion, ſein Vater wird gegen Ol. 9 geboren) an den Anfang der Olympiaden hinauf. Pauſanias vermuthet ferner, daß die hexametriſchen Inſchriften des Kaſtens, welche das Bildwerk zu erklären beſtimmt waren, den Eumelus zum Verfaſſer hatten, aus andern Gründen und aus ihrer Verwandtſchaft mit einem andern ſeiner Werke: ἄλλων θ' εἵνεκα, καὶ τοῦ προσῳδίου μάλιστα, ὃ ἐποίησεν ἐς Δῆλον. Sie ſind aber ſo beſchaffen, daß ſie nicht aus einem Gedichte von ihm können genommen ſeyn, ſondern von ihm zu dieſem Zwecke, alſo gleichzeitig mit der Lade müſſen gemacht ſeyn, da ſie ſich ſämmtlich auf Gegenwärtiges beziehen und die Stelle des Exegeten vertreten: Μήδειαν Ἰάσων γαμέει . . . . Ἄτλας δ' οὐρανὸν οὗτος ἔχει . . . . Ἰφιδάμας οὗτός τε Κόων περιμάρναται αὐτοῦ und die Andern. Demnach fällt das Alter der Lade und des Eumelus zuſammen; dieſer aber wird von Dionyſius bey Clemens Alex. (Tom. I. p. 333. C. Εὔμηλος δὲ ὁ Κορίνθιος πρεσβύτερος ὢν, ἐπιβεβληκέναι Ἀρχίᾳ τῷ Συρακούσας κτίσαντι) der Gründung von Syrakus gleichzeitig und demnach Ol. 5, 3 geſetzt. Vergl. Marmora Oxon. Ep. 32. (1819.) Ueber die Geſtalt der Lade hat Quatremere, welcher während der Revolution ſich längere Zeit in Niederſachſen aufgehalten hat, die ſeltſame, ja barokke Meynung gefaßt, ſie ſey der Geſtalt derjenigen Laden gleich geweſen, in denen dort die Mägde ihre Kleider und Wäſche aufbewahren, und hat eine ſolche Lade mit vier kurzen gedrehten Füßen und einem Bogendeckel als den Kaſten des Kypſelus abbilden laſſen, ein merkwürdiges Beyſpiel von Abenteuerlichkeit der Vorſtellungen, die durch kein gründliches Studium alterthümlicher Dinge und durch kein unbefangenes Urtheil im Zaume gehalten werden. Ganz müßig iſt demnächſt, was Andere ſich darüber eingebildet, z. B. K. O. Müller XXXVIII. S. 26, daß ſie von elliptiſcher oder ovaler Form geweſen, da keine Seiten und Ecken davon erwähnt werden, und man bey dieſer Annahme mit Erklärung der Bilderſtreifen am beſten auskomme. Dieſen Vermuthungen gegenüber ſtehen die zahlreichen Abbildungen ſolcher Laden, kleinere zum Schmuck, größere zu Geräthen und Kleidern beſonders auf griechiſchen Vaſen entgegen, die ſämmtlich viereckig, rechtwinkelig und in Form und Verhältniß der geraden Flächen ſehr fein und gefällig ſind. (1828.) Uebrigens hat man angemerkt, daß eine auf jener Lade abgebildete Scene, Menelaus, welcher die Helena verfolgt, ſich auf einer irdenen Vaſe (bey Millin Monum. ant. ined. || II. 39. Galerie mythologique T. II. 6. n. 612) erhalten hat. Wichtiger, als dieſe iſt die Scene, wie Peleus ſich der Thetis naht; Πεποίηται δὲ καὶ Θέτις

Digitized by Google

ſanias, dem wir allein nähere Kunde der alten Meiſter verdanken, nicht erreicht hat. Erſt gegen den Anfang der perſiſchen Kriege treten ihrer drey hervor, Dipllus, Amykläus und Chionis, welche mit Ariſtomedon aus Argos an jenen Weihgeſchenken ar=

(51.)

παρθένος, λαμβάνεται δὲ αὐτῆς Πηλεὺς, καὶ ἀπὸ τῆς χειρὸς τῆς Θέτιδος ὄφις ἐπὶ τὸν Πηλέα ἐστιν ὁρμῶν K. 18. §. 1, worin offenbar der Schlüſſel zur Erklärung der bis zum Ueberdruß beſprochenen Barberiniſchen oder Portlands=Vaſe enthalten iſt. Hiernach tritt auf jenem berühmten Gefäß in der einen Scene Peleus durch den Eingang der Grotte, und faßt die Thetis, von deren Hand, um noch die Verwandlungen, von denen ſie eben abläßt, anzudeuten, eine Schlange gegen ihn geht, vollkommen wie auf jener Lade. Nachdem ſie nämlich vergeblich als Meergöttinn viele Geſtalten angenommen, um ihm zu entgehen (vergl. Pindar Nem. 4, 102 ff. und daſ. die Schol.), weicht ſie jetzt der Liebe, deren Genius (Eros) dem Peleus voranfliegt. Daneben ſteht Poſeidon, nicht zu verkennen an ſeiner gewöhnlichen Stellung und Ausdruck, als Schwager, um deſſen Zuſtimmung zur Vermählung Zeus für Peleus geworben hatte (*Γαμβρὸν Ποσειδάωνα πείσας* Pind. Nem. 5, 67). In der andern Scene liegt Thetis noch entſchlummert. Peleus ſitzt und blickt auf ſie zurück, und daneben ſitzt Aphrodite als Eheſtifterinn, wie ſie auf dem Kaſten des Kypſelus bey Medea und Jaſon war: *Μήδειαν Ἰάσων γαμέει· κέλεται δ' Ἀφροδίτη.* (1819.) Da wir einmal uns der Freyheit ſolcher Anmerkungen bedient haben, knüpfen wir an jene Scene der Barberiniſchen Vaſe ihr Gegenbild auf der Bronze des Herrn Hawkins, in welcher man Paris und Helena oder Venus geſucht, während offenbar hier eben ſo das Beylager der Venus und des Anchiſes beygebildet iſt, wie dort des Peleus und der Thetis; nur erſcheint hier Venus vom Lager aufſtehend, und auf den ſchönen phrygiſchen Schläfer eben ſo zurückblickend, wie dort Peleus auf die ſchlummernde Meergöttinn, von deren Lager er ſich erhoben hat. Die Pronuba wäre auf der Bronze nicht an ihrem Platze, dagegen erſcheint Amor, in heiterer Ruhe wartend; und der Genius neben ihm, welcher ſich auf eine ſo ſeltſame Art mit Hülfe des aufgeſtellten Armes ſtreckt, eben wie ein Kind, das aus einem geſunden und erquicklichen Schlafe erwacht und die Glieder dehnt, wird Hymenäus ſeyn, der mit den Neuvermählten in Schlaf geſunken war und nun mit der Venus erwacht. Die Scene wäre demnach eben ſo, wie der Homeriſche Hymnus ſie ſchildert, zu faſſen V. 168 ff.

Bis zu der Zeit, wo wieder der Hirt in die Ställe vereinet
Rinder und wollige Heerden von Blumenerfülleter Weide
Goß ſie über das Haupt Anchiſes, lieblichen Schlummer,
Tiefen, und ſelbſt um den Leib zog wieder ſie herrliche
Kleider.

Digitized by Google

beiteten, die von den Phokäern nach ihrem Siege über die Theſſaler in Delphi aufgeſtellt wurden, [67]) neben ihnen Eucheirus, Schüler des Syadras und Chartas aus Sparta, von denen jedoch etwas Näheres nicht berichtet wird. [68])

Auffallend könnte einem ſcheinen, welcher gewohnt iſt, die Lakedämonier als ein rauhes, den Muſen abholdes Kriegervolk zu betrachten, ihr Land unter denjenigen nennen zu hören, welche ſich durch Pflege der ältern Kunſt auszeichneten; doch muß zwiſchen den Spartiaten, als den ächten Abkömmlingen der alten Dorier, welche von der alterthümlichen Starrheit am meiſten beybehielten und die bildende Kunſt, als dem Handwerke verwandt, von dem Kreiſe ihrer Thätigkeit ausſchloſſen, und zwiſchen den Lakedämoniern, als den von ihnen beſiegten Ureinwohnern aus achäiſchem Stamme, welche ſich der Art und Weiſe der andern griechiſchen Staaten näher hielten, wohl unterſchieden werden. [69]) || Ja ſelbſt den Spartiaten blieb nur die ſpätere, mit der Herrſchaft von Athen begonnene feinere Bildung fremd, weiter zurück fand

(51.)

Das iſt offenbar, und gleichſam vom Finger des Dichters bezeichnet der Augenblick, den jene unvergleichliche Bronze darſtellt. Erſt nachdem die Göttinn ſich geſchmückt, weckt ſie ihn: „Auf o Dardanos Sohn, wie unerwecklichen Schlummer Schläfſt du?“ Auch der unter dem Bette des Anchiſes in tiefem Schlafe liegende Hund deutet auf die Ruhe ſeines Herrn, in dem man unbegreiflicher Weiſe einen wachen Paris in Laßheit und Uebersättigung bey der noch lebensfriſchen Helena angenommen hat. Die halbaufrechte Lage des Schläfers iſt durch die Forderungen dieſer Compoſition auf einem kreisrunden Raume bedingt, und alles Nebenwerk vom Lager in der bey ſolchen Vorſtellungen nicht ſeltenen Unterordnung gehalten. So ſcheint Amor, der offenbar noch auf dem Ende des Lagers ſitzend zu denken iſt, beynahe in das Leere hinausgeſetzt, und für Hymenäus hinter dem Paare iſt auch wenig Platz; indeß hat der Künſtler ihn mit weiſer Abſichtlichkeit zwiſchen die Zweye hineingeſtellt, den Uebergang in das Erwachen anzudeuten. (1828.)

67) Pauſ. 10, 13. §. 4. *Τὰ μὲν δὴ ἄλλα ἀγάλματα Δίυλλός τε ἐν κοινῷ καὶ Ἀμυκλαῖος, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν καὶ Ἄρτεμιν Χίονίς ἐστιν ὁ εἰργασμένος. Κορινθίους δὲ εἶναι φασιν αὐτούς.*

68) Pauſ. 6, 4. §. 4.

69) K. Müller a. a. O. 40 ff.

unter ihnen Alles, was Griechenland in Kunſt und Poeſie Schönes erzeugt hatte, das Homeriſche Epos, wie der lyriſche Geſang und der tonkundige Meiſter, ſo lange ſeine Kunſt der alten Sitte treu blieb, gaſtlichen Empfang. Nicht mit Helm und Schild war Sparta, ſondern als Jungfrau mit der Leyer in einem einheimiſchen Kunſtwerke vorgeſtellt, [70]) und ihr Land gehörte zu denen, welche den Charitinnen beſondern Dienſt geweiht hatten. Der Sinn für bildende Kunſt, wenn auch ihre Ausübung den Lakedämoniern überlaſſen blieb, erwacht mit den erſten Fortgängen derſelben zu beſſerer Geſtalt in der Zeit, wo nach Beſiegung von Meſſenien und Tegea zugleich der Grund für politiſche Größe des Staates gelegt war, und auch in Sparta beſtand die Sitte, verdienten Männern, ja ſelbſt Knaben, welche durch Standhaftigkeit die einheimiſche Zucht verherrlichet hatten, Bildſäulen zu errichten. [71])

(51. 52.)

[70]) Pauſ. 3, 18. §. 5. Vom Dienſt der Charitinnen in Sparta vergl. Heyne Antiq. Auff. 1. St. S. 110 u. 111.

[71]) Es ſey erlaubt, bey dieſer Gelegenheit der berühmten bronzenen Bildſäule eines ganz unbekleideten, zum Jüngling reifenden Knaben, in Berlin, die unter dem Namen eines Anbetenden (Adorans), eines Genius, auch eines Ganymedes großen und verdienten Ruhmes theilhaftig iſt, hier zu ihrem wahren Namen zu helfen. Es iſt bekannt, daß die Knaben zu Sparta nackt an dem Altar der Orthia gegeißelt wurden, theils in Folge des alten blutigen Dienſtes der Göttinn (Pauſ. 3, 16. §. 7), noch mehr aber, um ſie an Ertragen des Schmerzes zu gewöhnen. Es war ein Kampf, *ἀγών*, bey dem es galt, die meiſten Geißelhiebe auszuhalten. Viele, welche nicht über ſich gewinnen konnten, unter den Ermunterungen zur Ausdauer, mit denen die Angehörigen ſie ſtärkten, das Aufhören zu begehren, gaben unter den Streichen den Geiſt auf, und ihnen wurden Bildſäulen errichtet. Lucian de Gymnasiis, §. 37. Opp. T. II. p. 919. Reitz. *πολλοὶ γοῦν καὶ ἐναπέθανον τῷ ἀγῶνι, μὴ ἀξιώσαντες ἀπαγορεῦσαι ζῶντες ἔτι ἐν ὀφθαλμοῖς τῶν οἰκείων, μηδὲ εἶξαι τοῖς σώμασιν· ὧν καὶ τοὺς ἀνδριάντας ὄψει τιμωμένους δημοσίᾳ, ὑπὸ Σπάρτης ἀνασταθέντας.* Als Denkmäler eines öffentlichen Verdienſtes waren dieſelben, wie || die Bildſäulen der Sieger in den heiligen Spielen, aus Erz, wenn dieſes gleich nicht beſonders angemerkt wird, und eine von ihnen iſt offenbar in jenem bronzenen Bild erhalten. Alles ſtimmt für dieſe Deutung, das Alter, der durch Gymnaſtik voll ausgebildete Leib, die ſtarken Züge des ſchönen An-

Wie in andern Staaten, ſo ſammelten ſich auch hier die Kunſtwerke hauptſächlich im Bezirke der Heiligthümer, zu Sparta ſelbſt, und zu Amyklä, das durch den alten Dienſt des Apollo, des Hyakinthus und der Dioskuren berühmt war. Schon aus der Siegesbeute des erſten meſſeniſchen Krieges ſtanden Dreyfüße zu

—————— (52.) ——————

geſichtes, in denen der Sieg einer überlegenen Geiſteskraft über einen großen Schmerz ausgedrückt iſt, am meiſten aber die Stellung, das emporgewandte Haupt und die hoch erhobenen Arme. Denn gerade ſo ſtanden die Knaben an dem Altar, während ihnen unter den grauſamen Streichen das Blut entſtrömte: ἀλλὰ συνίης, οἶμαι, οἷόν τι ἐστι μαστιγοῦσθαι γυμνόν, ἄνω τὰς χεῖρας ἐπαίροντα. Lucian a. a. O. §. 39. S. 721. Es iſt aber ganz den Weiſen der bildenden Kunſt gemäß, in der Bildſäule eine Stellung nachzuahmen, in welcher der Sieger während des Kampfes geſehen, oder des Sieges theilhaftig geworden war; hier alſo, wie er, nach Lucian, nicht weichend mit dem Leibe (μὴ εἴξας τῷ σώματι) und die Hände emporhebend (τὰς χεῖρας ἐπαίρων) den Kampf bis zum Tode beſtanden hatte. Welche die meiſten Geißelhiebe aushalten konnten, wurden Βωμονῖκαι genannt. Vergl. Hygin. Fab. 269. und dieſe Benennung eines Bomonikas wird demnach wohl vor allen dem zukommen, welcher unter den Streichen geſtorben war. Uebrigens iſt ohne unſere Erinnerung klar, wie viel jenes ſchöne Werk, unter den erhaltenen Bronzen eine der vorzüglichſten, durch ſeine Verwandlung eines Adorans in einen lakoniſchen Bomonikas an Bedeutſamkeit gewinnt. (1819.) Herr Hirt ſagt hierüber a. a. O. S. 244: „Hätte Hr. Th. nur die Stellung und den Ausdruck näher in Erwägung gezogen, ſo würde ihn wohl die Scheu angewandelt haben, eine ſolche Erklärung zu geben.“ Nun habe ich aber gerade Stellung und Ausdruck in Erwägung gezogen, ſo weit es irgend möglich iſt, und weiß nicht, was es heißen ſoll, eine Stellung näher in Erwägung ziehen; doch laſſen wir das Hirtiſche Deutſch, ſo habe ich eben auf die ſorgfältigere Erwägung jener beyden Dinge die Deutung gegründet, dabey vorausſetzend, daß wenigſtens diejenigen, welche dergleichen beurtheilen, ihrer Seits im Stande ſeyn würden zu erwägen und einzuſehen, was in ſolchen Vorſtellungen dem Geiſte des Alterthums gemäß war. Jemand z. B., welcher glaubt, daß die Phigaleer den Arrhachion, weil er im olympiſchen Kampfe erwürgt und nachher doch gekrönt wurde, auf öffentlichen Märkten als eine Leiche in der Bildſäule aufſtellen konnten, dem würde ganz wohl anſtehen, ſich die Bildſäule des Bomonikas, im Fall ſie mit erhobnen Armen gebildet wurde, auch mit zerfleiſchtem Rücken und der Grimaſſe des Schmerzes dargeſtellt zu denken, während ein Anderer, dem die Ideen des Alterthums nicht ein verſiegeltes Buch geblieben ſind, es dieſem ganz gemäß finden wird,

Digitized by Google

Amyklä, [72]) und unter den Schülern des Dipönus und Skyllis ſind die meiſten von Pauſanias genannten, Dorykleidas, Medon, Theokles, Dontas, Lakedämonier. [73]) Dorykleidas hatte die Themis als die Mutter der Horen gearbeitet, welche neben den Bildſäulen dieſer Göttinnen von Smilis im Heräum zu Olympia aufbewahrt wurde; Medon, Bruder des Dorykleidas, eben daſelbſt eine Pallas mit Helm, Schild und Lanze, und Theokles, Sohn des Hegylus, die fünf Heſperiden. Alle dieſe Bildſäulen der lakedämoniſchen Künſtler waren aus Gold und Elphenbein zuſammengeſetzt.

Von Theokles war auch im Schatze der Epidaurier zu Olympia aus Cedernholz ein Atlas, der den Himmel trug, und Herakles beym Baume der Heſperiden, um welchen ſich eine Schlange wand, [74]) und von Dontas im Schatze der Megareer der Kampf des Herakles mit dem Achelous ſammt Ares, Pallas und Deianeira, in kleinen Bildern aus Cedernholz mit Vergoldung ausgeführt. [75]) Da Dipönus und Skyllis ein wanderndes Künſtlerleben führten, ſo iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ſie auf längere Zeit auch in Lakedämon gearbeitet und die Schule, aus welcher jene Meiſter hervorgingen, dort gegründet haben. Nicht ſpäter als ſie können in demſelben Lande Syadras und Chartas gelebt haben, aus deren Werkſtätte im dritten Kunſtgeſchlechte || einer der größten Meiſter der alten Zeit, Py-

(52.)

daß, im Fall man bey jener Bildſäule durch Stellung und Aufhebung der Hände an ihre Veranlaſſung erinnern wollte, alle untergeordneten Ideen von den Leiden des Kampfes niedergeſchlagen und die Jünglinge in der Freudigkeit des Muthes, und als ſolche, die unter den leiblichen Schmerzen Faſſung und Ruhe behaupteten, mußten behandelt und eben dadurch als Sieger des Kampfes bezeichnet werden. (1828.)

[72]) Pauſ. 3, 18. §. 4. Vergl. Anmerk. 32.

[73]) Pauſ. 5, 17. §. 1 — 2, 32. §. 6.

[74]) Pauſ. 6, 19. §. 5.

[75]) Pauſ. 6, 19. §. 9.

thagoras aus Rhegium, hervorging. [76]) Ihnen zunächſt, vielleicht durch ſie gebildet, ſteht Gitiadas, ein Zeitgenoſſe des Kanachus aus Sikyon und des Kallon von Aegina, den eine mißverſtandene Nachricht bey Pauſanias bis zum erſten meſſeniſchen Kriege hinaufgerückt hatte. [77]) Von den Weihgeſchenken des Aenetus zu Amyklä goß er zwey Dreyfüße, darunter die Bildſäulen der Artemis und Aphrodite, den dritten jener Kallon; doch begründet ſeinen Ruhm hauptſächlich der Tempel der Athene, die vom ehernen Hauſe den Namen trug. Schon in der Heldenzeit begonnen, ward er endlich von Gitiadas ausgeführt, der auch die eherne Bildſäule der Göttinn gemacht hatte. [78]) Auf den Erztafeln, mit denen die Wände bekleidet waren, ſah man von ſeiner Hand in vielen Feldern Scenen aus der Sage von Herakles, den Dioskuren, von Hephäſtos, Perſeus. „Auch iſt,“ fährt Pauſanias fort, „die Geburt der Athene, und Amphitrite und Poſeidon darauf ausgeführt, welche Bilder die größten und, wie es mir ſcheint, am meiſten ſehenswürdig ſind.“ [79]) Gitiadas aber war nicht nur Bildner und Baumeiſter. Er dichtete, wie Pauſanias angemerkt, auch doriſche Geſänge, darunter einen auf die Göttinn, deren Tempel er ſo kunſtreich ausgeſchmückt hatte.

Den Sinn für das Großartige in der Kunſt bey den Lakedä-

76) Pauſ. 6, 4. §. 4.

77) Es iſt die Stelle Pauſ. 3, 18. §. 5, von welcher in Anmerk. 41. iſt geſprochen worden.

78) Pauſ. 3, 17. §. 3.

79) Pauſ. a. a. O. der Text hat: *ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα, ἦν (ἐμοὶ δοκεῖν) θέας ἄξια* was offenbar verdorben iſt. Karl Müller a. a. O. S. 101. Anmerk. n) ſchlägt vor *ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα καὶ μάλιστα ἦν θέας ἄξια*, worin *καὶ μάλιστα* unſtreitig das Rechte, aber *καὶ κάλλιστα* zu viel iſt. Bey Werken ſo früher Meiſter, wie Gitiadas immer noch bleibt, pflegt Pauſanias die Ausdrücke des Lobes ſehr zu mäßigen. — Die doriſchen Geſänge des Gitiadas aber waren Lieder nach doriſcher Art im Tonſatz und Versbau, dergleichen ein beträchtlicher Theil der Pindariſchen iſt.

Digitized by Google

moniern, welchen eine ſolche Ausſtattung und Erzbekleidung eines ganzen Tempels offenbaret, zeigen auch zwey andere Werke, welche in dieſer frühern Zeit in ihrem Lande ausgeführt wurden, der koloſſale Thron des amykläiſchen Apollo aus Erz, von dem ſogleich die Rede ſeyn wird, und der eherne Krater, welchen ſie dem Kröſus zum Geſchenk beſtimmten. Er war am Rande mit Bildwerk überzogen, und faßte dreyhundert Eimer, kam aber nicht an den Kröſus, ſondern fiel den Samiern in die Hände, welche ihn in dem Heräum aufſtellten. [80])

Wenn uns aus dem Stammlande der Griechen zureichende Nachrichten von den alten Meiſtern der Kunſt, von ihren Werken und Beſtrebungen hauptſächlich durch Pauſanias aufbewahrt wurden, ſo mangelt uns über Alles dieſes nähere Kenntniß aus den griechiſchen Ländern, welche ſeine Beſchreibung nicht umfaßt. Wer in den frühern Zeiten, von denen wir reden, Miletus, Epheſus, [81]) Phokäa, Kolophon, Smyrna und ſo viele andere kunſtübende Städte von Kleinaſien mit Tempeln und öffentlichen Hallen, und dieſe Gebäude mit Bildſäulen geſchmückt, zum Theil angefüllt hat, darüber iſt beynahe alle Kunde verſtummt. Außer den zerſtreuten Meldungen über einige Tempel gibt nur Eine Nachricht geſchichtliches Zeugniß über den ſehr frühen Flor der bildenden Kunſt unter den ||

(52. 53.)

80) Herodot 1, 70 *Ποιησάμενοι κρητῆρα χάλκεον, ζωδίων τε ἔξωθεν πλήσαντες περὶ τὸ χεῖλος, καὶ μεγάθει τριηκοσίους ἀμφορέας χωρέοντα.*

81) Aus Milet war ein Theodorus, der von Athenagoras Legat. pr. Christ. c. 13. neben Dädalus als Erfinder der bildenden Kunſt genannt wird. In der Nähe der Stadt war noch zu Strabo's Zeit der große Tempel des Didymeiſchen Apollo mit || Weihgeſchenken reichlich ausgeſtattet: *κεκόσμηται δὲ ἀναθέμασι τῶν ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα.* B. 14. S. 941. B., was jedoch überhaupt Werke aus der frühern Zeit des freyen Griechenlandes ſind; bey Epheſus bezeichnet er die Werke älterer Kunſt beſtimmter: *ὄντων δ' ἐν τῷ τόπῳ πλειόνων ναῶν, τῶν μὲν ἀρχαίων, τῶν δ' ὕστερον γενομένων, ἐν μὲν τοῖς ἀρχαίοις ἐστὶ ξόανα, ἐν δὲ τοῖς ὕστερον σκολία ἔργα* (Tyrrhwitt und Jacobs *Σκόπα ἔργα* Vergl. Amalthea II. 245.) *ἡ μὲν Λητὼ σκῆπτρον ἔχουσα· ἡ δ' Ὀρτυγία παρέστηκεν, ἑκατέρᾳ τῇ χειρὶ παιδίον ἔχουσα.* Daſ. 948. B.

griechiſchen Staaten des feſten Landes von Kleinaſien. **Magneſia** am Mäander war, nachdem es ſich lange großen Wohlſtandes erfreut hatte, zur Zeit des Archilochus von einem Heer Kimmerier erobert und gänzlich zerſtört worden.[82]) Wahrſcheinlich damals geſchah es, daß eine Genoſſenſchaft bildender Künſtler, an ihrer Spitze **Bathykles**, aus jener Stadt nach dem Peloponnes kam, und bey den Lakedämoniern Aufnahme und Arbeit fand.[83] **Bathykles** baute hier mit den Künſtlern, die ihm gefolgt

(53.)

[82]) Die Zeit dieſes Ungemachs wußten die ſpätern Geſchichtſchreiber ſelbſt nicht mehr genau zu beſtimmen, und ſchloſſen aus Stellen in den Gedichten des **Kallinus** aus Epheſus und **Archilochus**, daß es nach der Zeit des erſteren geſchehen und zur Zeit des Archilochus als ein neues im Andenken war. Vergl. **Strabo** B. 14. S. 937 ff. Almelov, und **Dionyſius** (wahrſcheinlich der Chalkidier, welcher die *Κτίσεις* ſchrieb) bey Clemens. Alex. Protr. S. 333. B. C. Für die Zeit des Archilochus finden ſich Olymp. 15, 26 und 29 angegeben. Vergl. die Stellen in Archilochi Fragmenta ed. Liebel p. 97.

[83]) Daß **Bathykles** aus **Magneſia** am **Mäander** war, hat **Heyne** Antiq. Auff. 1. St. S. 108 ff. aus der Bildſäule der *Λευκοφρίνη Ἄρτεμις*, die er in Amyklä weihte, Pauſ. 3, 18. §. 6, richtig beſtimmt. Unter dieſem Namen wurde nämlich die Göttinn zu Magneſia am Mäander verehrt. Strabo a. a. O. S. 258 B. Xenophon H. Gr. an mehreren Stellen. Vergleich Sturz Lex. Xenoph. v. *Λευκόφρυς*, weil die Stadt zu dem Gebiet des Themiſtokles gehört hatte, wurde das Bild dieſer Göttinn von ſeinen Söhnen auch zu Athen aufgeſtellt. Pauſ. 1, 26, §. 4, der beyſetzt: *Μάγνητες γὰρ ὧν ἦρχε Θεμιστοκλῆς λαβὼν παρὰ βασιλέως, Λευκοφρύνην Ἄρτεμιν ἄγουσιν ἐν τιμῇ.* Dieſer Punkt iſt alſo ſicher. Die Sage, welche den Themiſtokles durch Stierblut umkommen läßt, meldete nach Schol. zu Ariſt. Ritt. 84 zugleich, er habe dieſes beym Feſte jener Göttinn getrunken *ὡς θυσίαν ἐπιτελέσαι βούλοιτο καὶ ἱερουργῆσαι τῇ λευκόφρυϊ Ἀρτέμιδι καλουμένῃ* 84. Wann aber wurde das Werk ausgeführt? Hier verläßt uns Pauſanias: *Ὅτου δὲ οὗτος ὁ Βαθυκλῆς μαθητὴς ἐγεγόνει, ἢ τὸν θρόνον ἐφ᾽ ὅτου βασιλεύοντος Λακεδαιμονίων ἐποίησε, τάδε μὲν παρίημι· τὸν δὲ θρόνον εἶδόν τε καὶ τὰ ἐς αὐτὸν ὁποῖα ἦν, γράφω.* Wäre die Sache bekannt und mit wenigen Worten zu berichten geweſen, ſo, ſieht man, hätte er ſie nicht verſchwiegen; aber Beſtimmtes ließ ſich darüber nicht anführen, noch Wahrſcheinliches in kurzer Rede aufſtellen. Darum will er beſchreiben, was er **geſehen** hat **und weiß**, das Andere aber **übergehen**. Dieß ſcheint der Zuſammenhang

Digitized by Google

gefolgt waren, für das alte dreyßig Ellen hohe Standbild des amykläiſchen Apollo einen koloſſalen Thron, den Pauſanias einer ausführlichen Beſchreibung gewürdigt hat. Er wurde von den Bildſäulen der Charitinnen und Horen geſtützt, zur Rechten war Echidna und Typhos, zur Linken Tritonen, und über dem=

(53. 54.)

hang ſeiner Ideen zu ſeyn, die er nach gewohnter Weiſe nicht eben ſehr be= ſtimmt ausdrückt. Müller glaubt, er ſetze die Sache als bekannt voraus, oder übergehe ſie, weil andere ſie berichtet; doch iſt es eben nicht die Art des Periegeten, zu übergehen, was Andere berichtet, und die offenbar ab= ſichtliche Entgegenſetzung deſſen, was er geſehen und was er übergeht, zeigt deutlich genug, daß das Uebergangene nicht ſicher war, und mit Wahr= ſcheinlichkeit, daß die Erörterung zu weit führen würde, wenn er ſie verſu= chen wollte. Welches alſo auch das Widerſtreben neuerer Archäologen und Erklärer des Pauſanias gegen jene offen genug liegende Deutung deſſel= ben ſeyn mag, man wird von ihm auf das Feld der Vermuthung getrieben, das er nicht betreten wollte, und hier bieten ſich zum Anknüpfen der Unterſuchung zwey Punkte. Nach Herodot bekamen die Lakedämonier vom Kröſus das Gold geſchenkt, was ſie zum Behuf des Apollo auf dem Thornax, des Gegenſtückes des amykläiſchen, in Aſien kaufen wollten: χρυσὸν ὠνέοντο, ἐς ἄγαλμα βουλόμενοι χρήσασθαι τούτῳ, τὸ νῦν τῆς Λακωνικῆς ἐν Θόρνακι ἵδρυται Ἀπόλλωνος. Herodot 1, 70. und ver= wandten das Geſchenk zum Schmuck der mehr geehrten Bildſäule des amy= kläiſchen Gottes. Pauſ. 3, 10 am E. ἐς κόσμον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις κατε- χρήσαντο ἀγάλματος. Nach Theopompus bey Athenäus B. 6. S. 232 A. waren ſie geſonnen geweſen, das Angeſicht des Gottes zu vergolden, und hatten es wahrſcheinlich || auch gethan: χρυσῶσαι βουλόμενοι τὸ πρόσωπον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις Ἀπόλλωνος. Nun kann man zwar, wie Welcker a. a. O. S. 281 ff. gegen Quatremere richtig bemerkt, nicht an= nehmen, daß unter jenem Schmuck des Apollo, zu dem das Gold aus Aſien verwendet worden, gerade der Thron des Bathykles zu verſtehen ſey, denn dergleichen Weihgeſchenke werden nicht auf ſolche Weiſe bezeichnet; aber ſo viel iſt klar, daß man es ſich damals angelegen ſeyn ließ, den Gott beſonders zu ehren, und an dieſes Beſtreben ſchlöſſe ſich demnach die Er= bauung jenes Thrones gut an. Indeß wenn dieſe dem Kröſus gleichzeitig und in einem feſtbeſtimmten Zeitraum von Ol. 51 bis 58, 4 zu ſetzen wäre, ſo ließe ſich nicht abſehen, warum Pauſanias Umſtände gemacht hätte, eine ſo bekannte Zeit anzugeben und die Könige, unter deren Herrſchaft das Werk entſtand, nämlich den Ariſton und Anaxandridas zu nennen, welche während des Kröſus ganzer Regierung in Sparta herrſchten. Auch wäre nicht zu beſtimmen, warum die Lakedämonier damals, wo lakedämoniſche Künſtler aus der Schule des Dipönus und Skyllis Olympia mit Werken

ſelben die Magneſier, welche bey der Arbeit geholfen hatten. [84]) Das ganze Werk umgab den Koloß des Gottes, welcher in ſeiner Mitte aufrecht zwiſchen dem durchbrochenen Sitze emporragte, und war in zweyundvierzig Feldern auf allen Seiten mit Bildwerk überzogen, das Gegenſtände der Götter- und Heldenſage darſtellte.

aus Gold und Elphenbein ſchmückten, bey ihnen auch Syadras und Chartas, die Kunſtahnen des Pythagoras aus Rhegium, blühten, und überhaupt das Mutterland der Griechen mit ausgezeichneten Künſtlern ſich zu füllen anfing, eine ganze Genoſſenſchaft fremder Meiſter zur Ausführung jenes Werkes aus Aſien herüber gebracht hätten. Geht man aber auf jene frühere Zeit des Archilochus zurück, ſo verſchwinden dieſe Schwierigkeiten. Damals waren noch Dipönus und Skyllis nicht im Peloponnes erſchienen, und die ausgewanderten Magneſier kamen ungerufen und Arbeit ſuchend nach Amyklä. Auch erklärt ſich, weßhalb Pauſanias, ſcheuend in die ſchwankende Beſtimmung jener Zeit ſich einzulaſſen, ſie lieber ganz umging und ſich an das Gegenwärtige hielt. Nun war Archilochus nach Euſebius Ol. 29 zwey Jahre nach dem Ende des zweyten meſſeniſchen Krieges noch am Leben, und man würde demnach unbedenklich annehmen können, daß ebenfalls und zwar aus der Beute jenes Krieges das Werk ſey verfertiget worden, wenn ſich erklären ließe, wie Pauſanias einen ſo merkwürdigen und gewiß offenkundigen Umſtand übergangen hätte. — Uebrigens gibt Pauſanias nicht an, woraus der Thron beſtand; aber eben ſein Schweigen zeigt, daß man an die bey Weihgeſchenken gewöhnliche Maſſe, an Erz, zu denken habe. Eine ungewöhnliche, als eine Zuſammenſetzung aus Gold, Elphenbein u. dgl. mit der ein hölzernes Gerüſt hätte können überzogen geweſen ſeyn, würde er hier eben ſo wenig näher zu bezeichnen unterlaſſen haben, wie bey dem Thron des Zeus zu Olympia.

84) Pauſ. a. a. O. K. 18. §. 8. *ἀνωτάτω δὲ χορὸς ἐπὶ τῷ θρόνῳ πεποίηται, Μάγνητες οἱ συνειργασμένοι Βαθυκλεῖ τὸν θρόνον.* Es iſt nicht klar, ob die Männer auf der obern Leiſte des Thrones in Relief, oder darüber in Statuen gearbeitet waren; doch im Relief wären ſie bey der großen Höhe, welche das Werk unſtreitig hatte, nicht unterſcheidbar geweſen; und Quatremere hat deßhalb mit Recht ſie über dem Thron ſtehend zeichnen laſſen, wie natürlich in Einer Reihe und einander an den Händen haltend, weil ſie einen Chor bildeten. ||

Dieſe Aufſtellung in einem Chor war wohl nicht blos zufällig und durch den Raum geboten. Auch in Jonien war die Sage von den Kureten und Korybanten einheimiſch. Bey Epheſus war der Hain Ortigia, in welchem Leto, ſagte man, war entbunden worden, über ihm der Berg Solmiſſus, auf dem die Kureten ſtanden, und durch Waffengeräuſch Hera, welche der Leto nachſtellte, verſcheuchten. Strabo B. 14. S. 948 B. *ὑπέρκει-*

Gleicher Mangel an Nachrichten herrſcht über die Kunſt in den reichen und mächtigen Staaten von Großgriechenland, Sicilien und auf den andern griechiſchen Inſeln, auf Cyprus, auf Rhodus, wo noch vor Ankunft der Griechen Telchinen eine vorhelleniſche Werkſtätte geöffnet, und, wie Diodor meldet, die erſten Götterbilder gemacht hatten,[85]) wo auch Pallas Athene, wie in

(55.)

ται δὲ τοῦ ἄλσους ὄρος ὁ Σολμισσὸς, ὅπου στάντας φασὶ τοὺς Κουρῆτας, τῷ ψόφῳ τῶν ὅπλων τὴν Ἥραν ἐκπλῆξαι, ζηλοτύπως ἐφεδρεύουσαν, καὶ λαθεῖν συμπράξαντας τὴν λοχείαν τῇ Λητοῖ. Leiteten aber, wie es im Sinn und Geiſt jener Zeit liegt, die ſpätern Erzarbeiter ſich ſelbſt oder ihre Kunſt von jenen älteſten Bearbeitern der Metalle ab, ſo war der Chor, in welchem die aus Magneſia über dem Thron des amykläiſchen Apollo ſtanden, ein paſſendes Gegenbild zu jenen Chören, in denen man Kureten und Korybanten auf altem Bildwerk vorgeſtellt findet, und dieſen dann wohl abſichtlich nachgebildet.

85) Diodor. Sic. 55. §. 5. Opp. Tom. I. p. 374. l. 91. ff. Γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν εὑρετὰς καὶ ἄλλα τῶν εἰς τὸν βίον χρησίμων εἰσηγήσασθαι τοῖς ἀνθρώποις, ἀγάλματά τε θεῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται, καὶ τινα τῶν ἀρχαίων ἀφιδρυμάτων ἀπ' ἐκείνων ὠνομάσθαι· παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ Νύμφας Τελχινίας, παρὰ δὲ Καμειρεῦσιν Ἥραν Τελχινίαν. Hier iſt alſo nicht nur Einſetzung einer vorhelleniſchen Kunſt, ſondern auch Verbreitung ihrer Götterbilder in die Städte des Eilandes. Auf den Zuſammenhang derſelben mit Aegypten und Attika wurde ſchon in der erſten Abh. hingewieſen, Anm. 16. S. 10 ff. Auch hier in Rhodus wurde die Kunſt zunftmäßig und in den Geſchlechtern abgeſchloſſen getrieben: καὶ εἶναι φθονεροὺς ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῶν τεχνῶν. Diodor. a. a. O. Die ganze Sage ſtimmt an beyden Orten im Weſentlichen zuſammen, ſogar bis in einzelne Umſtände, z. B. daß die Heliaden und daß die Attiker aufgefordert werden, der Athene zuerſt zu opfern, jene von Helios, dieſe von Cecrops. Auch der Name des Dädalus fehlt in Rhodus nicht: Ἀρχὴ δὲ τὰ Δαίδαλα τῆς Ῥοδίας χώρης. Strabo 14. S. 963. A. ein Flecken, worin Dädalus ſollte begraben ſeyn. Steph. Byz. v. Δαίδαλα S. 283. Ferner ſaßen die Telchinen auch zu Sikyon, dem alten Mekone (Τελχινία δὲ καὶ ἡ Σικυὼν ἐκαλεῖτο, Steph. Byz. s. v. Τελχίς S. 702.), einem der älteſten Sitze bildender Kunſt.

Nach Rhodus aber kamen ſie, wie Diodor ſagt, aus dem Meer, ἐκ τῆς θαλάσσης, das heißt zu Schiffe aus der Fremde. Strabo beſtimmt dieſes näher, daß ſie über Kyprus (vergl. Pauſ. 9, 19 zu Anf.) aus Kreta dort eingewandert. Dadurch und weil ſie zuerſt Eiſen und Erz bearbeiteten, πρώτους δ' ἐργάσασθαι σίδηρόν τε καὶ χαλκόν, Strabo a. a. O.

Digitized by Google

Athen als Lehrerinn der Dädaliden, ſo hier der Heliaden, in jeder Kunſtfertigkeit geachtet wurde;[86]) nicht weniger auf Lemnos, dem Vaterlande der erzkundigen Sintier, auf Naxos, Delos und andern. Nur von Samos und Chios haben ſich bedeutendere Nachrichten, die wichtigſten aber von Aegina erhalten, weil die Künſtler dieſer Inſel meiſt für Länder, die Pauſanias beſchreibt, gearbeitet haben.

Zu Samos, deſſen Macht und Reichthum auf einen großen, bis Aegypten und Spanien ausgebreiteten Handel und auf eine ſtarke Flotte gegründet war, ſammelten ſich die Künſte, wie in Argos, um den Tempel der Hera, deſſen älteſtes Bild von demſelben Smilis, welcher das der argiviſchen Hera gemacht hatte, war verfertigt worden.[87]) Herodot nennt dieſen Tempel den größten aller, die er geſehen,[88]) und als ſeinen erſten Baumeiſter Rhökus, den Sohn des Phileas aus Samos, deſſen Zeitalter gegen den Anfang der Olympiaden hinaufreicht. Mit dem Gebäude begann auch eine neue Zeit für die Kunſt. Denn derſelbe Meiſter, welcher den Tempelbau anfing, erfand auch mit ſeinem Sohne Theodorus die Kunſt des Erzguſſes,[89]) welche von hier aus ſehr

(55. 56.)

S. 966 B, treten ſie in Gemeinſchaft mit den Kureten und Daktylen auf Kreta (vergl. Strabo 10. S. 715 B. *τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς Κουρῆσι τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβείρους καὶ Ἰδαίους Δακτύλους καὶ Τελχῖνας ἀποφαινόντων· τῶν δὲ συγγενεῖς καὶ μικράς τινας αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς ἀποφαινόντων*); und in dieſer Genoſſenſchaft mit Kreta ſammt Allem, was dort ägyptiſch war, mit Aegyptern || ſelbſt. Auch zieht nach Zerſtreuung der Heliaden, ihrer Nachkommen, einer derſelben, nach Aegypten: *Ἄκτις δ᾽ εἰς Αἴγυπτον ἀπάρας ἔκτισε τὴν Ἡλιούπολιν ὀνομαζομένην κ. τ. λ.* Diodor. Sic. daſ. §. 57. S. 376. Hiedurch bekommen wir offenbar die älteſte und vorhelleniſche Erſcheinung der Kunſt in Griechenland unter einem wandernden Volke oder Geſchlechte, das ſich durch die vorzüglichſten Kunſtorte des höchſten Alterthums hinzieht, und aus ihnen hervorgehend ſpäter die Schule der Dädaliden.

86) Vergl. zur erſten Abh. Anmerk. 16. S. 12.

87) Vergl. zur erſten Abh. Anmerk. 14. S. 7.

88) Herodot 3, 60. Vergl. Heyne A. T. S. 358.

89) Vergl. Pauſ. 8, 14. §. 5. *Διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοι καὶ ἀγάλ-*

früh nach Aegina, Delos, Sikyon und Attika verbreitet, der Plaſtik eine breitere Grundlage und die Möglichkeit ihrer metallenen Wunderwerke gewährt hat. Dem hohen Alter des Rhökus und der noch unvollkommenen Uebung in der neuerfundenen Kunſt iſt es ganz gemäß, daß die eherne Bildſäule der Nacht, das einzige ſeiner Werke, welches Pauſanias kannte, noch von roher Arbeit war. [90]) Von Theodorus, dem Zöglinge ägyptiſcher Künſtler, [91]) fand Pauſanias keine Bildſäule mehr übrig; [92]) doch ſteht ſein Name bey Plato neben den berühmteſten des fernſten Alterthums, dem des Dädalus und des Epeus. [93]) Ein jüngerer Künſtler dieſes Namens, aus demſelben Geſchlechte, ſchnitt den Ring des Polykrates, und goß für Krösus den ſilbernen Miſchkrug, gehörig zu den Weihgeſchenken, welche der König nach Delphi ſandte. [94])

(56.)

ματι ἐχωνεύσαντο Ῥοῖκός τε Φιλαίου καὶ Θεόδωρος Τελεκλέους Σάμιοι und die Wiederholung der Nachricht, Pauſ. 10, 38, §. 5, ſo wie von Theodorus, Pauſ. 5, 12. §. 8, wo Eiſen ſtatt Erz genannt wird: *ὃς πρῶτος διαχέαι σίδηρον εὗρε καὶ ἀγάλματα ἀπ' αὐτοῦ πλάσαι.* Wie hier ſein Verfahren *πλάσαι* genannt wird, ſo die Erfindung ſelbſt ungenau Plastice bey Plinius: Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos. Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43.

90) Pauſ. 10, 38. §. 5. *Τοῦτο οὖν τὸ ἄγαλμα τῆς ἐν τῇ Ἀμφίσσῃ Ἀθηνᾶς καὶ ἰδεῖν ἐστιν ἀρχαιότερον, καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην.* Die Bildſäule der Athene aus Erz zu Amphiſſa, auch ein altes Werk, ward für ein Stück aus der troiſchen Kriegesbeute ausgegeben.

91) Diodor. Sic. 1. §. 98. Vergl. Schorn a. a. O. S. 145 ff.

92) Pauſ. 10, 38. §. 5.

93) Plato im Ion. Opp. T. I. p. 533. A. Steph.

94) Es wird, um die Angaben im Texte zu erläutern, nöthig ſeyn, hier von dieſem berühmten Künſtlergeſchlecht die Nachrichten zuſammen zu ſtellen und zu ordnen. Rhökus, der Erbauer des Heräums zu Samos, heißt bey Herodot 3, 60 *Ροικος Φιλεω*, bey Pauſ. 8, 14. §. 5. *Ῥοικος Φιλαιου* und Pauſ. 10, 38. §. 5. *Ῥοικος Φιλαιου.* Der Name ſteht, einem Athenäer gehörend, auch bey Suidas *Φιλαιας (εἰ καὶ Φιλεας)* Tom. III. p. 598 und daſ. Küſter: „Ipse Suidas scripserat *Φιλέας* ut ex serie literarum patet,“ ſo daß bey Herodot nicht *Φίλεω*, was von *Φίλας* käme, ſondern *Φιλέω* zu ſchreiben, und darnach auch im Pauſanias die Orthogra=

Nach ihm hören alle Nachrichten von den ſamiſchen

(56. 57.)

phie zu berichtigen iſt. Rhökus nun, der Sohn des Phileas, Erbauer des Heräons, des Labyrinthes auf Lemnus (vergl. Heyne A. T. S. 342. K. Müller a. a. O. S. 99), Erfinder des Erzguſſes und Urheber des Erzbildes der Nacht zu Epheſus, hat zum Sohn Theodorus. Diogenes Laert. 2. §. 103: *Θεόδωροι γεγόνασιν εἴκοσι, πρῶτος Σάμιος, υἱὸς Ῥοίκου κ. τ. λ.* Heſychius Mileſius de viris ill. s. v. *Θεόδωρος ἄλλος*, wo er von ihm daſſelbe, was Diogenes, berichtet, nennt ihn blos einen Samier, || und neben ihm auch den Telekles (*Τηλεκλέα καὶ Θεόδωρον τοὺς Ῥοίκου μὲν υἱοὺς*), Diod. Sic. 1. §. 98. u. daſ. Weſſeling; doch wird jener Theodor aus einem Sohne des Rhökus ſein Kunſtgenoſſe und ein Sohn des Telekles in den beyden Stellen des Pauſanias. Nach Diodor macht Theodor, Sohn des Rhökus, mit ſeinem Bruder Telekles einen Apollo auf ägyptiſche Weiſe, nach Pauſanias erfindet Theodor, Sohn des Telekles, mit Rhökus den Erzguß; aber derſelbe Sohn des Telekles arbeitet wieder den Ring des Polykrates, Herodot 3, 42., Pauſ. 10, 38. §. 3, und gießt dem Kröſus einen ſilbernen Miſchkrug für den delphiſchen Gott, Herodot a. a. O., wodurch er von der Seite des Rhökus und dem Anfang der Olympiaden nach Ol. 55 bis Ol. 64 herabrückt. Man hat geſucht, dieſem Widerſpruche durch die Annahme zu entgehen, daß der Ring des Polykrates lange vor ſeiner Zeit von Theodor ſey gemacht und von dem König als einem ſpätern Beſitzer ſey getragen worden; aber einmal iſt dieſe Annahme ohne weitern Grund, und dann bleibt immer die Nachricht des Herodot von Theodor, dem Zeitgenoſſen des Kröſus, im Widerſpruch. Denn daß auch hier nicht, bey dem ſilbernen Miſchkruge, von einem über Kröſus Zeit weit hinausreichenden Werke die Rede ſey, iſt Theils aus dem Umſtande klar, daß die Arbeit an dem Gefäß ſchon eigenthümliche Schönheit haben mußte nach der Aeußerung des Herodot: *φασὶ δέ μιν Δελφοὶ Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ἔργον εἶναι· καὶ ἐγὼ δοκέω· οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι τὸ ἔργον.* Offenbar ſind in jenen Notizen zwey Künſtler dieſes Namens zu unterſcheiden, von denen die Nachrichten ſich verwirrt haben, ein älterer Theodorus, der Sohn des Rhökus, und ein jüngerer, der Sohn des Telekles. Der ältere iſt Zögling ägyptiſcher Meiſter, dem Dädalus und Epeius kunſtverwandt, neben welchen ihn Plato nennt (im Ion. Opp. T. I. p. 533.), erfindet oder verbeſſert Werkzeuge (normam autem et libellam et clavem Theodorus Samius. Plin. H. N. 7. c. 56. S. 62.), legt den Roſt zum Artemiſion zu Epheſus, baut mit ſeinem Vater das Labyrinth auf Lemnus (Plin. H. N. 36. c. 13. S. 19. §. 3.), vielleicht auch die Skias zu Lakedämon (Pauſ. 3, 12. §. 3.), erfindet mit eben demſelben die Kunſt des Erzguſſes und hat Theil an der Bildſäule des pythiſchen Apollo zu Samos. (Diod. a. a. O. Athenagoras pro Christ. 14.) Der jüngere Theodorus, der Sohn des Telekles, arbeitet für Kröſus und Polykrates, und iſt mehr denn fünf Menſchenalter jünger als

Digitized by Google

Künſtlern auf, und es bleibt unbekannt, von wem die große

(57. 58.)

der Sohn des Rhökus. Ihm gehört auch wohl der goldene Miſchkrug, welcher nach Charis aus Mitylene bey Athenäus B. 12. S. 514. F. unter dem Geräth der perſiſchen Könige war, Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ποίημα. Wenn nun aber nach Diodor der Bruder des Einen Theodor, den wir als den ältern annehmen müſſen, zugleich auch ſein Genoſſe in Ausarbeitung des Apollo nach ägyptiſcher Weiſe, Telekles, und eben ſo der Vater desjenigen genannt wird, der offenbar der jüngere geweſen iſt, ſo folgt eben nichts weiter, als daß der Bruder des ältern und der Vater des jüngern gleichen Namen trugen, und aus der Wiederkehr der Namen läßt ſich ſchließen, daß die jüngern und die ältern demſelben Künſtlergeſchlecht angehören: ||

Phileas
|
Rhökus
|
Theodorus und
Telekles
⋮
Telekles
|
Theodor.

Ueber den Theodorus Lemnius des Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 22. iſt ſchon von K. Müller S. 99. h) das Gehörige erinnert worden.

So weit in der erſten Ausgabe. Auf den Gegenſtand noch einmal zurückzukommen nöthigt uns, was Herr Hofrath Aloys Hirt in der Amalthea in einer Abhandlung über das Material ꝛc. der Bildkunſt I. B. S. 266 ff. von dieſen ſamiſchen Künſtlern geſagt hat. Er beginnt: „Unter den „großen Werken zu Samos, welche nach Ariſtoteles (Polit. 5, 11) der „Tyrann Polykrates errichten ließ, nennt Herodotus (3, 60) auch den „großen Tempel der Juno, und als erſten Baumeiſter deſſelben Rhökus, „Sohn des Phileus (ſo!) einen eingebornen Samier,“ und in der Beurtheilung dieſer Abhandlungen, mit welcher er die Berliner Jahrbücher der wiſſenſchaftlichen Kritik 1827 Nro. 29. 30 ff. geſchmückt hat, verſichert er S. 230, in genannter Stelle der Almathea „zur Genüge“ gezeigt zu haben, „daß genannte Erfinder des Erzguſſes nicht ſo früh, ſondern erſt um Ol. 60 im Zeitalter des Kröſus und Polykrates lebten; mit gleicher Evidenz habe er auch anſchaulich gemacht, daß die Nachrichten von Kunſtwerken bey Homer keinen Kunſtzuſtand bey den Griechen erweiſen.“ Man ſieht alſo, daß dieſem gewichtigen Manne fortdauernd auf unſerm Gebiet als evident wahr, ja als anſchaulich erſcheint, was Andern als falſch und trügeriſch ſich darſtellt. Anlangend nun zuerſt ſeine

Menge Erzes in verſchiedener Ausbildung und von älteſter und

(58.)

Mittheilung über Rhökus und Theodorus, ſo wäre dadurch auf Einmal viel ausgemacht, und wir mit leichter Mühe im Reinen über zwey ſchwierige Fragen, wann der Bau des Heräon auf Samos begonnen, und wann Rhökus gelebt hätte. Was aber ſagt Ariſtoteles in genannter Stelle? Er führt die Gebäude an, durch deren Errichtung Tyrannen das Volk beſchäftigt und von ihrer Regierung auf andere Dinge gerichtet hätten. Genannt werden: αἵ τε πυραμίδες αἱ περὶ Αἴγυπτον καὶ τὰ ἀναθήματα τῶν Κυψελιδῶν καὶ τοῦ Ὀλυμπίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ τῶν Πεισιστρατιδῶν καὶ τῶν περὶ Σάμον ἔργα πολυκράτεια. Iſt hier vom Heratempel die Rede? Ganz und gar nicht. Er wird nicht genannt, und hätte ihn Ariſtoteles im Sinne gehabt, wie kam es, daß er neben τοῦ Ὀλυμπίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ τῶν Πεισιστρατιδῶν nicht gerade zu τοῦ Ἡραίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ Πολυκράτους geſtellt, oder beyde verbunden hätte? Aber die ἔργα πολυκράτεια in Samos begriffen vielleicht auch das Heräon, und dieſes wird wohl aus Herodot folgen? Auch das nicht. Herodot ſagt, er habe ſich bey Samos länger verweilt, weil es drey bewunderns würdige Werke enthalte: ἐμήκυνα δὲ περὶ Σαμίων μᾶλλον, ὅτι σφι τρία ἐστι μέγιστα ἁπάντων Ἑλλήνων ἐξειργασμένα. Dieſe werden nun angeführt und ſind a) der Durchſtich (ὄρυγμα) eines hundert und fünfzig Klaftern hohen Berges, ſieben Stadien lang, und damit verbunden eine Waſſerleitung, zwanzig Ellen tief und drey Schuh breit. Ἀρχιτέκτων δὲ τοῦ ὀρύγματος τούτου ἐγένετο Μεγαρεὺς Εὐπαλῖνος Ναυστρόφου. b) Ein Damm im Meere zum Schutze des Hafens, gegen zwanzig Klaftern hoch und größer denn zwey Stadien. c) Drittens der größte aller ihm bekannten Tempel: τρίτον δέ σφι ἐξείργασται νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδμεν· τοῦ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο Ῥοῖκος Φίλεω ἐπιχώριος. Daß hier das Heräon gemeint ſey, unterliegt keinem Zweifel; aber daß es Polykrates gebaut, davon — οὐδὲ γρῦ. Indeß ſieht man, worauf der Irrthum und Fehlſchluß beruht: „Die nach Ariſtoteles ſogenannten polykratiſchen Werke auf Samos müſſen große Bauwerke geweſen ſeyn. Das Heräon auf Samos war ein großes Bauwerk, folglich hat es Polykrates erbaut.“ Damit aber das Gebrechliche dieſes Paralogismus verhüllt werde, ſetzt man die Einerleyheit der ἔργα πολυκράτεια des Ariſtoteles und der τρία μέγιστα Σαμίοις ἐξειργασμένα des Herodot voraus, die zu erweiſen war, und findet ſofort kein Bedenken zu ſagen, was wir gehört haben. Dieſe ganz bodenloſe Behauptung aber ſteht zu Anfange einer Erörterung, die beſtimmen will, „was man ganz fallen laſſen muß, wenn man die Irrthümer in der Kunſtgeſchichte nicht ins Ewige fortpflanzen will.“ — Indeß, die ἔργα πολυκράτεια des Ariſtoteles und die τρία Σαμίοις ἐξειργασμένα des Herodot ſtehen doch ganz parallel, daß man ohne Anſtand ſie für identiſch erklären kann. Wirklich? Der Durchſtich des Berges, die damit verbundene

Digitized by Google

ſchauenswürdiger Arbeit war, welche noch Apulejus im ſehr

(58.)

Waſſerleitung und der Molo ſind Werke deſſelben Geiſtes und Charakters, und auf ſolche deutet der Ausdruck ἔργα πολυκράτεια hin. Niemand wird Bedenken tragen, in ihnen die polykratiſchen Werke auf Samos zu erkennen; das einer ganz andern Gattung von Bauwerken angehörige Heräon unter ihnen zu begreifen wäre nur geſtattet, wenn ausdrückliche Zeugniſſe dafür ſprächen, daß es Polykrates gebaut, oder doch zum Allerwenigſten einer ſolchen Annahme durchaus nichts entgegenſtände. Nun wäre aber doch merkwürdig, wenn die Piſiſtratiden, welche das Olympieion in Athen begonnen, es nicht vollenden konnten, Polykrates aber nebſt jenen andern großen Werken mit einem Tempel fertig geworden, den Herodot ſelbſt als den größten von allen Tempeln bezeichnet, die er kennt: νηὸς μέγιστος πάντων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, eine Angabe, die um ſo merkwürdiger iſt, weil Herodotus auch die ägyptiſchen Tempel geſehen, und ſie hier nicht ausnimmt. Dazu heißt Rhökus der erſte Erbauer des Heräon: τοῦ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο, was andeutet, daß er den Plan gemacht und den Bau begonnen, nach ihm aber Andere, oder wenigſtens ein Anderer ihn fortgeſetzt und vollendet. Wann aber iſt dieſe Vollendung erfolgt? Nach Polykrates? Wohl kaum, denn mit ihm erloſch der Glanz von Samos und unter Syloſon galt (Strabo XIV. §. 17) das Sprüchwort ἕκητι Συλοσῶντος εὐρυχωρίη. Wäre ſonſt die Angabe unabweisbar, daß Polykrates das Heräon gebaut, und es ein ἔργον πολυκράτειον ſey, ſo müßte man ſich mit dem erſten Erbauer und ſeinem Nachfolger oder Nachfolgern unter der Regierung dieſes Königes eben eng einrichten und behelfen; aber die beyſpielloſe Größe des Baues, offenbar ſchon in dem Plane vorbedungen, deutet auf Beginn zur Zeit der Blüthe ſamiſcher Macht, ſo wie auf Fortführung deſſelben unter mehreren Geſchlechtern, und eben dahin führt die Nennung eines erſten Erbauers. Nun iſt bekannt, wie früh die Macht von Samos begonnen, wo nach Thukyd. 1, 13 gegen 300 Jahre vor dem peloponneſiſchen Kriege zuerſt Schiffe mit drey Ruderreihen gebaut wurden; bekannt, wie ſamiſche Kriegsflotten die Macht von Aegina brachen (Herodot 3, 59), wie die Kauffahrer des Eilandes ſchon Ol. 37 nach Tarteſſus vordrangen und mit Aſien, Aegypten, Libyen, Kreta und andern Orten einen oft durch Gewalt der Waffen geſchützten und verbreiteten Verkehr unterhielten. In dieſer alten Zeit ihres Flores, in dem ihre Stadt ſich zur erſten aller helleniſchen und ausländiſchen erhob (πολίων πασέων πρώτη Ἑλληνίδων καὶ βαρβάρων, Herodot 3, 39 und K. O. Müller Aeginet. S. 67), in dem Zeitalter koloſſaler Unternehmungen wird auch die Erbauung des alle andern Tempel überragenden Heräon zu ſetzen ſeyn. Braucht es bey ſo offenbarer Sache noch weiteren Beweiſes, daß Ariſtoteles nicht alle großen Baudenkmäler auf Samos unter den ἔργοις πολυκρατείοις verſtanden habe, die Einreihung des Heräon alſo unter dieſelben, auf ſeine Gewähr hin, ganz ohne Halt ſey, ſo würde ſolcher in der

beſchädigten Heratempel erwähnt, oder die Werke alter Kunſt,

Art des Ausdruckes zu finden ſeyn, deſſen ſich Ariſtoteles bedient: denn τῶν περὶ Σάμον ἔργα πολυκράτεια zeiget doch offenbar die Werke in Samos τὰ περὶ Σάμον, die wir aus Herodot kennen, als eine Klaſſe, und ſcheidet von ihr die polykratiſchen aus: „die polykratiſchen Werke von denen in Samos.“ Es konnte demnach ſchon eine einfache Beachtung des Grammatiſchen vor jener Verbindung behüten, die an Irrthümern ſehr fruchtbar geworden iſt. Anlangend aber die Beſchaffenheit deſſelben, ſo läßt Strabo, der es nach allen Beſchädigungen durch Brand und Krieg alſo beſchreibt XIV, §. 14. τὸ Ἡραῖον ἀρχαῖον ἱερὸν καὶ νεὼς μέγας, ὃς νῦν πινακοθήκη ἐστι· χωρὶς δὲ τοῦ πλήθους τῶν ἐνταῦθα κειμένων πινάκων ἄλλαι πινακοθῆκαι καὶ ναΐσκοι τινές εἰσι, πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν· τὸ δὲ ὕπαιθρον μεστόν ἐστι τῶν ἀρίστων ἀνδριάντων, darüber keinen Zweifel. Es war ein großer, heiliger Raum, oder τέμενος, in ihm das alte Hauptgebäude, zu Strabo's Zeit Pinakothek; außer ihm andere Gebäude und Capellen mit Gemählden und alten Kunſtwerken angefüllt, und der freye Raum ebenfalls mit den ſchönſten Bildſäulen geſchmückt. Daß dieſes ſo Vieles umfaſſende Heräon ſchon damals, als die Samier aus Tarteſſos zurückkamen, wenigſtens als Temenos und mit einem Theil ſeiner Bauten beſtand, lehret deutlich Herodotus 4, 152, wo er berichtet, dieſe hätten von dem Gewinn den Zehenten, ſechs Talente, zu Weihgeſchenken beſtimmt, und dieſe in dem Heräon aufgeſtellt, ἐποιήσαντο χαλκήϊον (κρητῆρα) .... καὶ ἀνέθηκαν ἐς τὸ Ἡραῖον, ὑποστήσαντες αὐτῷ τρεῖς χαλκέους κολοσσοὺς ἑπταπήχεας, τοῖσι γούνασι ἐρηρεισμένους. Indeß, während der, deſſen Blick nicht alte Vorurtheile verſchleyert haben, die Erbauung des Heräon in die früheren Zeiten von Samos ſo weit zurückſtellen wird, wie andere Nachrichten mit ſeinem erſten Erbauer zu gehen nöthigen, damit es während der langen Blüthe des Eilandes ſich unter mehreren Baumeiſtern vollende und allmählig mit Kunſtwerken des älteſten Erzes, die noch Apulejus fand, anfülle, wird Herr Aloys Hirt, hinter ſeiner Meynung vom polykratiſchen Heräon und der Zeitgenoſſenſchaft des Rhökus und Polykrates verſchanzt, dadurch genöthiget, die ihn hier bedrängenden Widerſacher abzuwehren, ſo gut es ein kräftiger Spruch vermag: zuerſt den Plinius mit der Stelle: sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos (d. i. lange vor Ol. 30), XXXV, 12, 43. Hierbey ruft Hr. Hirt S. 270. dem Römer triumphirend nach: „Aber man bedenke: Erfinder der Plaſtik! Die Plaſtik erfindet ſich nicht; ſie iſt da. Sie iſt früher da, nämlich als Geſchäft des Ziegelſtreichers und des Töpfers.“ Wirklich? Sie iſt früher da? als was denn? Doch nicht früher, als ſie da iſt oder erfunden wird? Doch das ſind grammatiſche Kleinigkeiten, die er nicht höher anſchlagen wird als die logiſchen. Wie aber, wenn

mit denen mehrere kleine Tempel neben dem Heräum angefüllt

πλάστης und πλαστική nächſt ſeiner urſprünglichen Bedeutung auf Erzarbeiter und Erzguß übergetragen wird, wenn Polykletus, Lyſippus, Myron πλάσται genannt werden, wenn die genannte Uebertragung durch das Compoſitum χαλκοπλάστης noch mehr erhärtet wird, und πλαττομένη οὐσία Wachs und Gold, Silber und Erz und alle Stoffe, die erweicht und geformt werden, umfaßt? Was folgt dann aus des Plinius Stelle? Was ſchon Welcker zum Philoſtratus S. 196, der das eben Angeführte gelehrt und kundig auseinander ſetzt, daraus gefolgert hat, daß der Gewährsmann des Plinius die beyden Samier, wie es auch von Andern geſchieht, als Erfinder des Erzguſſes bezeichnet, und der Römer „locum graeci scriptoris de Rhoeci et Theodori plastice obiter inspectum exhibens“ ſie unter die Töpfer gemiſcht hat. Daß hier plastice als Erzguß zu verſtehen ſey, war auch von mir, doch ohne Welckers gewählte und fruchtbare Beleſenheit in Anmerk. 89 angegeben worden. Herr Hirt darf alſo ſeine Ausrufungen nur zurückziehen; denn die Behauptung des Plinius, durch die das Anſehen der Stelle ſollte erſchüttert werden, bezieht ſich auf etwas ſehr Vernünftiges, und die chronologiſche Angabe derſelben ſteht um ſo mehr unerſchüttert, da Niemand die Erfindung des Erzguſſes über die 60ſte Ol. herab bringen wird, um die archäologiſchen Ausſprüche irgend eines orakelgebenden Dreyfußes bey Ehren zu halten, und dagegen die ganze Geſchichte der ſich entwickelnden griechiſchen Kunſt in eine rathloſe Verwirrung zu bringen. Herr Hirt freylich, daran darf Niemand zweifeln, wird bey ſeinem Spruche bleiben: „Wir wiederholen es alſo, daß man jene Stelle des Plinius ganz fallen laſſen muß, wenn man die Irrthümer in der Kunſtgeſchichte nicht in's Ewige fortpflanzen will,“ und wir gönnen ihm gern die Früchte ſeiner Beharrlichkeit nach wie vor zu genießen.

Doch neben dem Rhökus ſteht Theodorus. Die Gründe, welche unmöglich machen, den Theodorus des Rhökus Sohn und den Theodorus des Telekles Sohn für Einen zu halten, ſind in dem Vorhergehenden auseinandergeſetzt. Was aber beginnt Herr Hirt? Nachdem er den Plinius ſo, wie wir geſehen, abgefunden, kommt der Verfaſſer dieſer Abhandlungen an die Reihe S. 269: „Auch wird jeder Beſonnene ſich ſcheuen, zwey Rhökus und Theodorus von Samos anzunehmen, die einen als Erfinder der Plaſtik und die andern als Erfinder der Gießkunſt“ (mit dem Zuſatze in der Anmerkung); dieß iſt noch in der angezeigten Abhandlung Anmerkung 94 von Herrn Thierſch geſchehen. Wo aber hat wohl Herr Hirt geleſen, daß ich zwey Rhökus annehme? wo, daß ich dem einen der mir angedichteten Paare die Erfindung des Erzguſſes, dem andern der Formkunſt beylege, wofür er die plastice in des Plinius Stelle nimmt? Herr Hirt beſitzt eine gewiſſe Hellſichtigkeit, durch die er, unvermögend die

waren. [95]) Daß die Samier, großartig und ungewöhnlich in ihren

Sachen wahrzunehmen, wo und wie ſie ſind, zu entſcheiden liebt, was nicht ſeyn darf, und was ſeyn muß, und des Lateiniſchen wenig, des Griechiſchen faſt gar nicht kundig, iſt er um ſo geneigter und geſchickter, die Schriftſteller ſagen zu laſſen, was ihnen nicht in den Sinn kommt, ihm aber gerade nöthig iſt, die Blöße ſeiner Einbildungen zu decken: doch ſollte er ſich in Acht nehmen, dieſe Kunſt auf die noch Lebenden anzuwenden, die weder ſo ſtumm noch ſo geduldig ſind, wie jene ehrwürdigen, quos jam Libitina sacravit, und die ſich ſeine Behandlung müſſen gefallen laſſen, bis ſie einen fremden Rächer finden. Weit entfernt zwey Rhökus anzunehmen, kenne ich nur Einen an der Spitze der ſamiſchen Schule, und eben ſo weit entfernt, mit ihm plastice in des Plinius Stelle und Erzguß zu trennen, um einem das, dem andern jenes beyzulegen, ſage ich Anmerkung 89 deutlich, daß genannter Künſtler Erfinder der Erzkunſt ſey; dieſe Kunſt aber von Plinius ungenau plastice genannt werde. Und mit dieſer doppelten, nur aus übermäßiger Flüchtigkeit erklärbaren Andichtung im Munde waget er ſich in den Kreis der Beſonnenen einzuſchließen, um den Gegner, was nun von ſelbſt folgt, der Unbeſonnenheit zu zeihen? Ferner die Unterſcheidung eines doppelten Theodorus anlangend, ſo handelte es ſich dabey gar nicht von einer Annahme, ſondern allein von einer Anerkennung der doppelten Perſon; denn Theodorus, der Sohn des Rhökus, und Theodorus der Sohn des Telekles ſind doch wohl zwey, oder kann Theodorus zugleich des Rhökus Sohn und Enkel, des Telekles Bruder und Sohn ſeyn? Glaubt aber Herr Hirt Gründe zu haben, dieſe Verſchiedenheit aufzuheben, ſo iſt die Annahme, die Hypotheſis, nach welcher beyde in Eine Perſon verbunden werden, nicht auf meiner Seite, ſondern auf ſeiner, und ſo ſchlimm iſt es mit ſeinen Befehdungen beſtellt, daß man nothwendig ſeinen eigenen Tadel auf ihn zurückwenden muß: Jeder Beſonnene wird ſich ſcheuen, die beyden Theodorus in Einen zu vermiſchen, wenn er erwägt, was Alles aus den verſchiedenſten Zeitaltern in dem Einen Manne untergebracht werden müßte. Indeß ihn drückt noch ein anderer Umſtand mit dem Theodorus. In Anmerkung 21 war geſagt, daß die dem Kteſiphon — der Name des Baumeiſters wird in der Anmerkung aus Plinius und Strabo in Cherſiphron berichtiget, und ſo hat auch Schneider im Texte des Vitruvius; indeß Herr Hirt, Verfaſſer der Geſchichte der Baukunſt, bleibt beym imaginären Kteſiphon, wie er ſich auch nicht ſtören läßt, des Rhökus Vater Phileus ſtatt Phileas zu nennen; das aber ſind Kleinigkeiten des Grammatikers, auf die er, nur Großes denkend, hoch herabblickt: aquila non captat muscas — daß

95) Siehe die Note 95 S. 191.

öffentlichen Unternehmungen, dieſen Sinn auch auf die bildende

(58.)

alſo die dem Cherſiphron und Metagenes, den Erbauern des Artemiſion zu Epheſus beygelegte Schrift über jenen Tempelbau untergeſchoben geweſen ſey, da proſaiſche Schriften in dem Zeitalter derſelben unerhört ſind. Nun wird dieſer Nachricht bey Vitruvius VIII. praef. §. 12. eine andere vom Theodorus vorangeſchickt: (edidit volumen) de aede Junonis, quae est Sami dorica, Theodorus; welche mit jener fallen müßte, und er legt S. 257 ſeine Bemerkungen darüber ein, zwiſchen die ich ſogleich meine Sätze ſchieben will, um dadurch eine Art von Zwiegeſpräch zu gewinnen. Er. „Derſelbe Vorwurf muß auch die Schrift des Theodorus aus derſelben Zeit treffen.“ — Ich. Sie meinen, daß auch ſie untergeſchoben geweſen ſeyn müſſe? Allerdings, wenn derſelbe Theodorus, der zu des Kröſus Zeiten gelebt hat, ſie geſchrieben haben ſollte, oder gar der ältere. — Er. Ich kenne nur Einen Theodorus, den Zeitgenoſſen des Polykrates, und von einem jüngeren konnte das Buch auch nicht kommen, „denn ſpäter hätte gewiß kein anderer Theodorus über die doriſchen Verhältniſſe eines Tempels geſchrieben, welcher der früheren Zeit gemäß noch ſehr ſchwerfällig ausſehen müßte.“ — Ich. Ob ein „anderer Theodorus“ es ſpäter gewiß nicht gethan hätte, gehört zu den vielen Dingen, welche nur Sie gewiß wiſſen; indeß, wie er auch hieß, der es gethan, ſo war eben ſein Buch zu dieſem Namen gekommen; denn im Ernſte können Sie wohl nicht behaupten, daß die ältern Muſter der Baukunſt die Aufmerkſamkeit der Späteren nicht gefeſſelt hätten. Sie ſagen, die Verhältniſſe jenes Tempels müßten noch ſehr ſchwerfällig geweſen ſeyn, und gleichwohl ſetzen ſie ihn unter Polykrates in die 60ſte Olympiade herab. War damals in der That der doriſche Bauſtyl noch ſo ſchwerfällig, wie Sie glauben? Doch dieſe durch Sie noch keineswegs zur Entſcheidung gebrachte Frage liegt hier ganz außer dem Wege; was aber nöthigt uns, wie Sie zu thun ſcheinen, anzunehmen, daß das Werk ein rein architektoniſches war und in der Abſicht geſchrieben ward, die Lehre, nach der das Gebäude geführt war, geltend zu machen und zu empfehlen? Konnte ein Späterer, durch den Ruhm dieſes „größten aller Tempel in der ehedem ſchönſten aller helleniſchen und barbariſchen Städte“ angezogen, ihn nicht im Allgemeinen zum Gegenſtand antiquariſcher Unterſuchungen wählen, in denen die Geſchichte ſeiner Erbauung und ſeine Architektur einen Hauptabſchnitt bildeten? Indeß Ihre Gewohnheit iſt feſt zu ſtehen auf Ihren Behauptungen. — Was aber ſoll unſer Einer, den Sie einen Grammaticus nennen, und der ſich als ſolcher auch um die Geſchichte der Literatur bekümmern muß, mit einem architektoniſchen Werke in Proſa aus einer Zeit anfangen, wo noch keine Proſa geſchrieben wurde? — Er. „Proſa im Zeitalter des Kröſus unerhört? Dieß mag ſeyn, vorzüglich bey Materien, die ſich leicht in gebundene Reden fügen.“ — Ich. Ich bitte keine Unterſchiede zu machen, kein vorzüglich einzulegen. Es handelt ſich von

Kunſt übertrugen, zeigt beſonders jener koloſſale Krater aus Erz,

(58.)

einer ganz allgemeinen Sache, ob zur Zeit des Kröſus Bücher in Proſa geſchrieben worden. — Er. „Gefällt aber die Proſa nicht, ſo" — Ich. Seltſame Einlenkung! Auch von Gefallen iſt hier keine Rede, von keiner Annahme oder Hypotheſis, wobey Sie allenfalls in Ihrer Weiſe ſagen könnten: „Dir gefällt es ſo, mir aber gefällt es anders, und ſo iſt es recht, ſo muß es ſeyn, und anders darf es nicht ſeyn," ſondern allein von der Anerkennung einer hiſtoriſchen Thatſache. — Er (fortfahrend). „So ſehe ich nicht ein, daß nicht auch ein techniſches Lehrbuch in Verſen zu faſſen wäre." — Ich. Ihr Ausdruck erhebt ſich hier zur Höhe Ihrer Hypotheſen, er wird unhaltbar. Sie meinen nicht, daß Sie nicht einſehen, daß nicht etwas Anderes ſeyn könne, ſondern daß Sie den Grund nicht einſehen, aus dem etwas nicht auch anders ſeyn könne, und haben alſo ſagen wollen: Ich ſehe nicht ein, warum nicht auch u. ſ. w. Er. „Wohl, auch in Verſen konnte es geſchrieben ſeyn," ja die kurzen Sätze in Verſen würden die Regeln nur um ſo faßlicher machen, und ſie dem Gedächtniſſe um ſo leichter einprägen, worauf es hier weſentlich ankommt." — Ich. Alſo im Ernſte beharren Sie auf dieſer abenteuerlichen Meynung? Die Griechen aber haben bis zur Zeit des Kröſus durchaus keine andere Lehrgedichte gehabt als über die Geſchäfte des häuslichen Lebens und Sittenſprüche; die Spätern haben zwar noch über allerley Anderes Lehren in Verſe gebracht, aber über einen Theil der Mathematik (die Aſtronomie wegen ihrer poetiſchen Seite und ihres Zuſammenhangs mit den Geſchäften des Landbaues und der Schifffahrt ausgenommen), und über die Architektur zumal, Verſe zu machen, um die Lehren über Höhe, Dicke, Weite der Säulen, über Verhältniſſe der Kapitäler, der Architraven u. ſ. w. mit allen den Diviſionen, Subdiviſionen, ganzen Zahlen und Brüchen in Hexameter einzuſchließen, damit ſie deſto leichter gemerkt werden, dieſes iſt vor Ihnen und außer Ihnen nie Jemanden in den Sinn gekommen. Fürwahr, ein architektoniſches Lehrbuch in Verſen, zur Zeit des Kröſus, von Vitruvius angeführt, ohne daß er es merkt, oder anmerkt, das aufzufinden iſt eine That, mit der ich auf Ihrer literariſchen Laufbahn nur Eine zu vergleichen weiß, nämlich die Findung der gehörnten Ariadne, mit welcher Sie den Theſeus beſchenkt und die Archäologie bereichert haben.

Handelte es ſich hier allein von den Punkten, welche zwiſchen mir und Herrn Hirt zur Erläuterung gekommen ſind, ſo wäre die Sache des Aufhebens nicht werth; aber was ich hier an merkwürdigen Beyſpielen dargelegt habe, iſt die ganze Art und Kunſt des Mannes, wie ſie nicht hie und da, ſondern überall und aller Orten ſich treulich wiederholt und abdrückt, wo er das enge Gebiet des eigentlich Techniſchen verlaſſend, in dem er Verdienſte haben ſoll, die Unterſuchung auf irgend einen Gegenſtand

Digitized by Google

welchen ſie als Weihgeſchenk für die Hera von dem Zehnten des Gewinnes goſſen, den ein ſamiſches Schiff auf der Fahrt nach Tarteſſus gemacht hatte. [96]) Er war nach Art des argoliſchen gearbeitet, ringsherum mit hervorragenden Köpfen von Greifen und von vier ehernen, ſieben Ellen hohen Koloſſen getragen, welche ſich auf die Kniee ſtützten.

Auf Chios lernen wir durch Plinius eine Künſtlerfamilie kennen, welche neben den Dädaliden aus Kreta die damals noch seltene Kunſt der eigentlichen Bildhauerey, oder der Bearbeitung des Marmor ausübte, während in den andern Schulen meiſt Erz gegoſſen, oder Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet wurden. Plinius ſetzt ihren Urſprung von Malas auf den Anfang der Olympiaden, und führt ſie bis auf Bupalus und Athenis, die Söhne des Anthermus, herab, die als Zeitgenoſſen des Hipponax um die 60. Olympiade lebten. [97]) Ueber ihr Verhältniß

(58.)

der Mythologie, der geſchichtlichen Forſchung, der Archäologie verpflanzt, in denen er, troß eines langen Aufenthalts auf ihrem Grund und Boden ein μέτοικος, ein Fremdling, geblieben iſt. In Allem und Jedem wird man ihn ſelber ganz und gar und eben ſo, wie er hier bezeichnet iſt, wiederfinden, ſchwach in der Grundlage, ungenau in der Faſſung des Thatbeſtands, fehlgreifend im Urtheil, und bemüht, dieſe ſchweren Mängel der Flüchtigkeit, der Unkunde und einer faſt unglaublichen Akriſie durch hochfahrendes und abſprechendes Weſen zu decken. Doch das iſt ein reicher Stoff, und Herr Hirt wird wahrſcheinlich nicht unterlaſſen, ſich in dem Felde zu zeigen, wo dann Gelegenheit kommen wird, ihn des Weiteren zu bedienen.

So ungern ich zu entſchiedener Polemik mich entſchließe, kann ſie auf dieſem Gebiete und gegenüber gewiſſen Individuen doch nicht länger beſeitigt werden, wenn die Zeitgenoſſen aus ihrer Gleichgültigkeit gegen Alles, was Archäologiſches geſagt wird, und wie es geſagt wird, ſollen geweckt, wenn das ſtagnirende Gewäſſer veralteter Lehrſätze, über denen der Geiſt eines leeren Hochmuths hinfährt, und an deſſen Ufern auf abgethanen und geſchloſſenen Lehrgebäuden die Bequemlichkeit und verhärtete Sorgloſigkeit ihren Sitz aufgeſchlagen haben, endlich einmal in Bewegung geſetzt, und das friſche, aufregende und geſtaltende Weſen der Wiſſenſchaft darüber ausgegoſſen werden ſoll. (1828.)

95) Vergl. Anmerk. 30. zur erſten Abh. S. 20.

96) Herodot 4, 152.

97) Plinius H. N. 36. c. 5. S. 4. §. 2. Cum ii essent (Dipoenus

zu dieſem bittern Jambographen und über ihre Werke äußert ſich Plinius in folgender Weiſe: „Hipponax war von ausnehmender Häßlichkeit des Geſichts. Deßhalb ſtellten ſie ſein Bildniß in muthwilligem Scherz dem Haufen der Lachenden aus. Hipponax, darüber entrüſtet, ergoß eine ſolche Bitterkeit der Gedichte gegen ſie, daß von Einigen geglaubt wird, er habe ſie bis zum Stricke getrieben, was jedoch falſch iſt. Denn ſie haben ſpäter noch andere Bildſäulen auf den be || nachbarten Inſeln gemacht, wie in Delos,

(58.)

et Scyllis) jam fuerant in Chio insula Malas sculptor, dein filius ejus Micciades, ac deinde nepos Anthermus Chius, cujus filii Bupalus et Anthermus clarissimi in ea scientia fuere, Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX. Olympiade fuisse. Plinius gründet ſein certum est wohl auf die Gleichzeitigkeit des Darius und Hipponax. Vergl. Proclus in Chrestom. ap. Photium. Bibl. Cod. CCXXXIX. ed. Gaisf. ad Hephaest. p. 380. *Ἱππῶναξ κατὰ Δαρεῖον ἤκμαζεν.* Darius aber herrſcht von Ol. 64 bis Ol. 73, 4. Die Beſtimmung des Plinius könnte demnach nur als annähernd und ungefähr gelten. Er fährt fort: Quodsi quis horum familiam ad proavum retro aget, inveniet artis ejus (nämlich sculpturae, der Bildhauerey, oder Bearbeitung des Marmors) cum Olympiadum origine coepisse. Des Anthermus Söhne werden hier Bupalus und Anthermus genannt. Die Pollinger Handſchrift ſchreibt den Namen Anthemus, Suidas v. Athenis: *Ἱππῶναξ γράφει δὲ πρὸς Βούπαλον καὶ Ἄθηνιν ἀγαλματοποιούς, ὅτι αὐτοῦ εἰκόνας πρὸς ὕβριν εἰργάζοντο.* Tom. II. p. 147 u. 148 nebſt Eudocia Violar. p. 248, und ſo iſt auch mit Harduin unſtreitig im Plinius zu leſen. Dieſelben Namen ſtehen im Schol. zu Ariſt. Vögeln 574., welche Müller XXXVIII. S. 279. Anm. 2. anführt, und in welcher er *Ἀρχέννους γάρ φησι καὶ τὸν Βουπάλον καὶ Ἀθήνιδος πατέρα* in *Ἄνθερμον γάρ φασι τὸν κ. τ. λ.* verändert, anders Sillig im C. A. v. Aglaophon und v. Anthermus, wo auch die Form dieſes Namens, der dem Vater blieb, überhaupt erſchüttert wird. Wenn Plinius von Bupalus auf Malas bis zum Anfang der Olympiaden zurückkommt, und demnach durch drey Menſchenalter ſtatt 24 Olympiaden deren 60 ausfüllen läßt, ſo iſt das freylich ein arger Rechnungsfehler; doch wiſſen wir nicht, ob in ſeinem Original zwiſchen Malas und Anthermus nicht vielleicht außer Micciades noch andere Namen ſtanden, welche ſeinen Gewährsmann berechtigten, ſo weit zurückzugehen. Er hätte dann dieſe überſehen, ſich aber gleichwohl an die Schlußfolge gehalten, und ſo erklärte ſich wenigſtens, wie er in der Eile in ſeinen Verſtoß gerathen wäre. ||

98) K.

Digitized by Google

los, denen ſie die Inſchrift unterſetzten, Chios werde nicht nur nach ſeinen Weinreben geſchätzt, ſondern auch nach den Werken der Söhne des Anthermus. Auch zeigen die Jaſier, von ihren Händen gearbeitet, eine Diana von der Beſchaffenheit, daß die Hineintretenden die Züge für traurig, die Herausgehenden für erheitert hielten. Zu Rom ſind von ihnen Bildſäulen in dem palatiniſchen Hauſe des Apollo in dem Giebelfelde und faſt in allen Tempeln, die Auguſtus erbaut hat. Auch von ihrem Vater waren Werke zu Delos und Lesbos.“

Aber von allen Inſeln der griechiſchen Meere iſt keine für die ältere Kunſt von ſolcher Bedeutung wie Aegina. Auf einem Flächeninhalt von wenig Quadratmeilen meiſt ſteinigen Gebirgslandes lebten zur Zeit der äginetiſchen Macht in dem Jahrhunderte vor den perſiſchen Kriegen nach Ariſtoteles 470,000 Menſchen zuſammengedrängt, [98]) welche von einem über alle Theile des Mittelmeeres bis nach Gades ausgebreiteten Handel und von großer Gewerbthätigkeit ernährt, durch weiſe Geſetzgebung und Verwaltung im Innern, äußerlich aber von einer mächtigen, die See beherrſchenden Flotte geſchützt waren. Noch an dem großen Tage bey Salamis entſchied die äginetiſche Seemacht nächſt der attiſchen das Schickſal von Griechenland.

Wie aber durch Reichthum und weiſe Geſetze mächtig und durch kriegeriſchen Ruhm hervorragend, ſo waren die Aegineten auch durch jene Beſtrebungen in den Feſtkämpfen ausgezeichnet, welche vor allem Volke in Hellas Ehre gewährten. Aus keinem Lande ſind ſo viele Sieger in den heiligen Spielen von Pindarus geprieſen worden als aus Aegina; ein großer Theil, beſonders ſeiner nemeiſchen und iſthmiſchen Geſänge, dem Lobe derſelben geweiht, verkündiget den Ruhm und die Herrlichkeit ihrer Heimath und die Heldentugenden ihrer einheimiſchen, von Aeakus entſproſſenen Heroen.

(59.)

98) K. Müller a. a. O. S. 5. Aeginet.

Mitten unter dieſem allgemeinen Aufblühen der Macht und des Ruhmes, und nicht als die geringſte Zierde des gefeyerten Eilandes, entfaltet ſich in ſeinen alten Werkſtätten zu regſamer und glücklicher Ausübung die bildende Kunſt. Schon vor Ankunft der Dorier war ſie hier einheimiſch, und jener Smilis aus Aegina, der den Samiern unter Prokles die Hera bildete, iſt wahrſcheinlich bey der ioniſchen Wanderung dem Prokles von Epidaurus, der durch Deiphontes beym Einfalle der Dorier vertrieben ward, aus ſeiner Heimath nach Samos nachgefolgt. [99]) Ein zweyter Künſtler dieſes Namens tritt in Gemeinſchaft mit Rhökus und Theodorus aus Samos als Baumeiſter des Labyrinthes auf Lemnos, [100]) und der in ſo hohem Alter und demſelben Lande ſich wiederho || lende ſymboliſche Name deutet auch hier auf eine in den alten Geſchlechtern herabgehende Kunſtübung. Nach Erfindung des Erzguſſes durch jene beyden Samier ward dieſe neue Kunſt in den Werkſtätten von Aegina ſo verbeſſert, daß die äginetiſche Erzmiſchung neben der deliſchen für die vollkommenſte gehalten und ſpäter von Polyklet ausſchließlich zu ſeinen Werken gebraucht wurde. [101])

An die Spitze der Künſtler, welche zur Zeit der Kunſtentwickelung den Namen von Aegina durch ihre Werke geehrt haben, iſt unſtreitig Kallon zu ſetzen, [102]) deſſen Alter nach den ſicherſten Berechnungen in Ol. 66. hinaufrückt und mit dem des Gitiadas aus Lakedämon, des Kanachus und Ariſtokles aus Sikyon und des Ageladas aus Argos zuſammenfällt. Ein Zögling des Tektäus und Angelion, die ihre Kunſt von Dipönus und

(59.)

99) So vermuthet K. Müller S. 98 mit vollem Rechte gegen die den Smilis betreffende Stelle der erſten Abh. Anmerkung 38. Aegin. S. 23.

100) Plinius H. N. 36 c. 13. S. 19 §. 3. Vergl. Heyne A. T. S. 342.

101) Plin. H. N. 34. c. 4. am E.

102) Mit Schelling in den Zuſätzen zu Wagners Bericht über die äginetiſchen Bildwerke. S. 161 ff. Vergl. oben Anmerk. 31.

Skyllis gelernt hatten, [103]) knüpft er, als Künſtler im zweyten Gliede von den Dädaliden abſtammend, die äginetiſche Schule der **Smiliden** mit der dädaliſchen zuſammen, der älteſten Zeit noch verwandt durch ein Werk aus Holz, ein Palladium, das er den Korinthiern auf die Burg arbeitete, [104]) und Kunſtgenoß des Gitiadas, neben deſſen amykläiſchen Dreyfüßen aus Erz der ſeinige und darunter das Bild der Perſephone aufgeſtellt war. [105])

Nächſt ihm ſteht **Synnoon**, im erſten Kunſtgeſchlecht nach **Kallon**, und als Zögling des **Ariſtokles** aus Sikyon die äginetiſche Schule mit der ſikyoniſchen eben ſo verbindend, wie **Kallon** mit der **dädaliſchen**, nach ihm ſein Sohn und Schüler **Ptolichus**. [106]) Von dieſem war zu Olympia das Bild des Aegineten **Theognetus**, der im Ringkampfe unter den Knaben geſiegt hatte, mit einem Granatapfel in der Hand, aufgeſtellt.

Die auf ihn folgenden äginetiſchen Meiſter, **Glaukias**, **Simon** und **Anaxagoras**, treten ſchon mitten in die Zeiten des **Xerxes** und **Gelon** herab.

Glaukias goß die Bildſäule des Gelon und das Viergeſpann zum Weihgeſchenk nach Olympia für einen Sieg, welchen der König dort Ol. 73. gewonnen hatte, [107]) und bald darauf die Bildſäule des berühmten Fauſtkämpfers **Glaukus** aus **Karyſtus**, der Ol. 75. zu Olympia war gekränzt worden. [108]) Das Bild war wie eines, welcher mit der Luft kämpft, [109]) weil Glau-

103) Pauſan. 2, 32. §. 4.

104) Pauſan. a. a. O.

105) Vergl. Anmerkung 31.

106) Pauſ. 6, 9. §. 1.

107) Ebend. §. 2. Ueber des Pauſ. Zweifel wegen des Königs Gelo vergl. K. **Müller** S. 103. Anmerk. w).

108) Lexicon Seg. in Bekkeri Anecd. gr. T. I. p. 223 et 232, wo *πέμπτην καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα στεφανωθεὶς* zu leſen mit K. Müller in den Addendis S. 199.

109) Pauſ. 6, 10. §. 1. *Σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα, ὅτι ὁ Γλαῦκος ἦν ἐπιτηδειότατος τῶν καθ᾽ αὐτὸν χειρονομῆσαι*

kus, wie Pauſanias ſagt, in Bewegung und Schwung der Hände zu ſeiner Zeit der geſchickteſte war. Auch ſtanden von ihm zu Olympia die Bildſäule des Philon von Korkyra, welche Simonides mit einem Epigramme ſchmückte, [110] und die jenes Theogenes aus Thaſus, welcher, an Kraft und Gewandtheit den alten Helden || vergleichbar, dreyzehnhundert Kampfpreiſe gewonnen und zu Thaſos göttliche Ehre erlangt hatte. [111]

Simon iſt ein Kunſtgenoſſe des Dionyſius von Argos. Wie Gelon, ſo hatte ſein Freund und Waffengefährte Phormis aus Mänalus Weihgeſchenke, Werke der beyden genannten Künſtler, aufgeſtellt, zwey Roſſe, neben ihnen die Wagenlenker. [112]

Anaxagoras endlich hatte die Bildſäule des Zeus gearbeitet, welche die Griechen gemeinſam nach dem Siege bey Platäa dem Gott zum Danke nach Olympia geweiht hatten. [113]

Noch werden andere Künſtler aus Aegina genannt, deren Zeit ſich nicht näher beſtimmen läßt, Ariſtonous, welcher den Zeus mit dem Adler in einer und dem Blitz in der andern Hand, auf dem Haupte einen Blumenkranz, den die Metapontier nach Olympia weihten, gebildet hatte. [114] Daſelbſt ſtand von Philotimus die Bildſäule des Xenombrotus aus Kos, von Se-

(59.)

πεφυκώς. Vergl. Köhler über die Ehre der Bildſäulen. S. 11. Anmerk. 1. u. K. Müller S. 103. Wenn jedoch in der Anmerkung in den Zuruf des Vaters ὦ παῖ τὴν ἀπ' ἀρότρου ein παῖε nach παῖ eingeſetzt wird, ſo geht ein Theil ſeiner Kraft offenbar verloren. Παῖε verſteht ſich hier eben ſo ſicher, wie das gleichfalls fehlende πληγήν.

110) Pauſ. 6, 9. §. 3. Brunck Analect. gr. T. I. S. 140 n. 72.

111) Pauſ. 6, 11. §. 2. 3.

112) Ebend. 5, 27. §. 1. Vergl. Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 82. Simon canem et sagittarium fecit, wo wahrſcheinlich der Aeginete dieſes Namens gemeint iſt.

113) Pauſ. 5, 23. §. 3. In einem Epigramm Brunck. Analect. T. I. p. 117. n. 6) wird ein anderes Weihgeſchenk als Werk des Anaxagoras bezeichnet: ἐποίησεν δ' ἔργον Ἀναξαγόρας, der unſtreitig derſelbe Meiſter iſt, wie Reiske annimmt.

114) Pauſ. 5, 22. §. 4.

Digitized by Google

rambus die des Agiadas aus Elis, und zu Delphi von Theopompus ein eherner Stier.[115]) Indeß, obgleich eine genaue Beſtimmung ihres Alters unmöglich iſt, ſo ſind ſie doch mit Wahrſcheinlichkeit den übrigen gleichzeitig, oder nahe zu ſetzen. Denn da Aegina Ol. 80. von den Athenäern unterjocht und kurz darauf ſeiner Bewohner beraubt wurde, ſo werden ſie vor dieſer Zeit und dem Falle ihres Vaterlandes gelebt haben.

Am Schluſſe des Zeitalters und der äginetiſchen Kunſt ſteht, den beſten der alten Meiſter gleich, Onatas, Sohn des Mikon aus Aegina, zugleich Mahler und Erzgießer.[116]) Plinius kennt ſeinen Namen nicht, und außer einem Epigramme der Anthologie auf ſeinen Apollo iſt es Pauſanias ganz allein, der uns das Andenken dieſes großen Künſtlers erhalten und den Ruhm ſeines Namens geſichert hat. Sein Zeitalter wird am füglichſten nach ſeinen Werken beſtimmt. Den Tempel der Pallas Area, welchen die Platäer aus der marathoniſchen Kriegsbeute nach Ol. 72. 2. erbauten, ſchmückte Onatas nebſt Polygnotus mit Gemählden, während Phidias das koloſſale Bild der Göttinn ausführte,[117]) und für den Hiero goß er ein Viergeſpann zum Weihgeſchenk nach

[115]) Ebend. 6, 7. §. 4 — 6, 10. §. 2 — 10, 9. §. 2.

[116]) Böttiger in den Ideen zur Archäologie der Malerey. S. 254 ff. hält den Vater des Onatas für den attiſchen Maler Mikon, der mit Polygnotus mehrere große Werke ausgeführt hat. Weil er in dem Bilde von der marathoniſchen Schlacht die Perſer größer als die Griechen gemacht hatte, ſo wurde er verurtheilt. Vergl. die Nachrichten in Junius Catal. Artiſ. v. Micon Pictor. S. 123. Wozu er verurtheilt || wurde, findet ſich nicht angegeben. Nun ließe ſich zwar annehmen, daß er in Folge jenes ſeltſamen Richterſpruches Athen verlaſſen und ſich nach Aegina gewandt hätte, wo ihm dann Onatas wäre geboren worden, wie das Epigramm bey Pauſ. 5, 23. §. 5. ſagt: *ἐν Αἰγίνῃ τὸν τέκε παῖδα Μίκων*; aber dann wäre Onatas erſt nach der marathoniſchen Schlacht geboren worden, was auch deßhalb nicht kann angenommen werden, weil Onatas bald nach dieſer Schlacht, als die Platäer aus der Siegesbeute derſelben den Tempel der Pallas Area errichteten, daran neben dem Phidias arbeitete.

[117]) Pauſ. 9, 4. §. 1.

Digitized by Google

Olympia für den Sieg, welchen der König Ol. 78. daſelbſt ein Jahr vor ſeinem Tode gewonnen hatte. [118]) Zwiſchen beyden Zeitbeſtimmungen liegt für die Thätigkeit des Onatas ein Raum von 23 Jahren, in welchem er neben der Jugend des Phidias und dem Alter des Ageladas, ſo wie der ihm gleichzeitigen Künſtler blühte.[119]) Wie weit ſeine Thätigkeit ſich über dieſe Zeit zurück und tiefer herab erſtreckt, bleibt unbeſtimmbar, auch ob er den Fall ſeiner Heimath überlebt hat. ||

Seinen Ruhm als eines der größten Meiſter im Erzguß begründet eine Reihe von Werken, die Pauſanias geſehen und beſchrieben hat.

Zu Olympia ſtand aus ſeiner Werkſtätte eine Gruppe Homeriſcher Helden, von denen der Perieget dieſes berichtet: [120]) „Auch ſind dort Weihgeſchenke gemeinſam vom Volke der Achäer, ſo viele damals, als Hektor einen helleniſchen Mann zum Zweykampfe hervorrief, das Loos über das Gefecht beſtanden. Dieſe ſtehen nahe bey dem großen Tempel mit Lanzen und Schilden gerüſtet. Gegenüber auf einem andern Geſtelle iſt Neſtor gearbeitet, der das Loos eines jeden in den Helm geworfen hat.“ Pauſanias ſah ihrer noch acht, den neunten, die Bildſäule des Odyſſeus, hatte Nero nach Rom geführt. „Auf dem Geſtelle,“ fährt er fort, „iſt die Inſchrift eingeſchrieben: Dieſe Gebilde haben dem Zeus die Achäer geweihet, Stammend von Pelops

(60.)

118) Pauſ. 6, 12. §. 1. Vergl. Pauſ. 8, 42. §. 4. Schol. zu Pind. Ol. 4. V. 1. Diodorus Sic. B. 2. §. 66. T. I. p. 434. Wesseling. Zwar wurde das Weihgeſchenk erſt nach des Hiero Tode von ſeinem Sohn Deinomenes aufgeſtellt; doch auch dieſes mußte vor Ol. 78, 4 geſchehen ſeyn, weil in dieſem Jahre ſein Haus geſtürzt, und wie es ſcheint, ganz ausgerottet wurde.

119) Pauſ. 8, 42. §. 4. gibt ihm Hegias von Athen und Ageladas zu Zeitgenoſſen. Ageladas aber arbeitete bereits Ol. 66, und Onatas noch Ol. 78, vielleicht auch ſpäter noch. Daraus folgt, daß beyde nur im entgegengeſetzten Alter, jener mit ſeiner ſpätern, dieſer mit ſeiner frühern Thätigkeit zuſammentreffen konnten.

120) Pauſ. 2, 25. §. 2.

Digitized by Google

her, Tantalos göttlichem Sohn. Wer aber Urheber dieſer Bildſäulen war, iſt auf dem Schilde des Idomeneus eingeſchrieben: Wie viel andere Bilder ſo iſt des weiſen Onatas Auch dieß Werk, den Mikon hat in Aegina gezeuget," eine Inſchrift, welche offenbar von den Achäern, um den Urheber ihres Weihgeſchenks zu ehren, darauf war geſetzt worden.

Eine andere Gruppe von ihm und Kalynthus, einem nur aus dieſer Meldung bekannten Künſtler, war zu Delphi, ein Weihgeſchenk der Tarentiner [121]) aus der Kriegsbeute von benachbarten Barbaren, den Peuketiern, Bildſäulen von Kriegern zu Roß und zu Fuß, daneben Opis, König der Japyger, welcher den Peuketiern zu Hülfe gezogen und in der Schlacht umgekommen war. Neben ihm, der einem Gefallenen glich, ſtanden Taras, der Held, und Phalanthus, der Gründer der Stadt, nicht weit vom Phalanthus der Delphin, auf dem er beym Schiffbruche aus dem Meere war gerettet worden.

Außer dieſen beyden großen und reich ausgeſtatteten Gruppen werden von ihm noch einzelne Bildſäulen von hoher Vortrefflichkeit angeführt. Zu Olympia als Weihgeſchenk der Thaſier ein Koloß des Herakles aus Erz von zehn Ellen, mit der Keule in der einen und dem Bogen in der andern Hand, auf dem Geſtelle die Inſchrift, welche ihn als den Urheber des Bildes nannte. [122]) Pauſanias urtheilt hiebey: „Dieſen Onatas, deſſen Kunſt das Bild iſt, einen Aegineten, werden wir keinem der Künſtler nachſtellen, die von Dädalus und aus der attiſchen Werkſtätte hervorgegangen ſind," und erhebt ihn durch dieſes Lob zum Range der erſten Meiſter der ältern griechiſchen Kunſt. An demſelben Orte ſah man einen Hermes, mit Unterkleid, Halbmantel und Helm, einen || Widder unter dem Arme tragend, von ihm und Kalliteles, welchen Pauſanias für den Sohn des Onatas hält. [123])

(60.)

[121]) Pauſ. 10, 13. §. 5.

[122]) Pauſ. 5, 25, §. 6.

[123]) Pauſ. 5, 27. §. 4.

Digitized by Google

Sodann ſtand zu Pergamos von ihm ein eherner Apollo. Dieſer, ſagt Pauſanias, [124]) ſey vornehmlich ein Wunder ſowohl wegen der Größe als wegen der Kunſt. Den Ruhm und die Vortrefflichkeit des Werkes bezeuget auch das Epigramm des Antipater aus Sidon: [125]) Phöbus ein reifender Knab', im ehernen Werk des Onatas Zeuget der Leto und Zeus' göttliche Schön' in dem Bild, Daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch ſagt, Herrlich an Haupt und an Blick ſey der Kronide zu ſchaun. Dieß Erz goß nicht gegen der Hera Willen Onatas, Das mit Eleutho er fügte zu ſolchem Gebild.

Zur Würdigung ſeiner Art und Kunſt müſſen noch die Nachrichten von ſeinem Bilde der Demeter zu Phigalia genommen werden. [126]) Das alte ſymboliſche Holzbild, mit einem von Schlangen und andern Thieren umgebenen Pferdehaupte, war zerſtört und der Dienſt der Göttinn lange verſäumt worden, als bey Unfruchtbarkeit, die das Land drückte, ein Götterſpruch die Erneuerung deſſelben gebot. Hierauf bewogen die Phigaleer den Onatas, um welchen Preis er wollte, ihnen ein neues Bild zu verfertigen. „Da goß er denn," ſagt Pauſanias, „nachdem er entweder ein Gemählde oder ein Abbild des alten Schnitzwerkes gefunden hatte,

(60.)

124) Pauſ. 8, 42. §. 4.

125) Brunk Analect. T. II. p. 14. n. 30.

126) Pauſ. 8, 42. §. 4. Es heißt, das Bild ſey gemacht worden: *γενεαῖς μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου.* Wollte man den Pauſanias beym Worte nehmen, und unter *γενεαῖς* wenigſtens zwey Menſchenalter oder 18 Olymp. verſtehen (wahrſcheinlich iſt, wie K. Müller annimmt, *δυοῖν* ausgefallen), ſo rückte das Werk bis Ol. 91 und mitten in den peloponneſiſchen Krieg herab; doch Pauſanias gibt ſelbſt an, wie er zu ſeiner falſchen Rechnung gekommen iſt. Gelon war dem Xerxes gleichzeitig, dann folgte Hieron, dann Deinomenes (oder vielmehr ſein Oheim Thraſybulus), unter welchem Onatas arbeitete. Was Pauſanias hierbey überſehen, iſt, daß die Herrſchaft dieſer Männer über Syrakus nicht zwey Menſchenalter gewährt hat, ſondern kaum mehr als ein halbes. Vergl. Corsini Fasti Att. T. III. p. 170.

zumeiſt aber, wie man ſagt, nach einem Traumgeſichte, den Phigaleern eine eherne Bildſäule.“

Man ſieht, es handelte ſich um Wiederherſtellung eines durch alterthümliche Geſtalt ehrwürdigen Bildes, und Onatas führte das Werk in dieſem Sinne aus. Weil die Phigaleer ſich hiebey mit ſolcher Beharrlichkeit vor allen großen Künſtlern jener Zeit an Onatas wandten, ſo darf man annehmen, daß er in Behandlung alter Formen für beſonders geſchickt gehalten wurde. Dadurch tritt er neben Kalamis und Myron auf die Scheidelinie der alten und neuen Kunſt, indem er von dieſer die Naturgemäßheit und Schönheit ſeinen Werken zu geben wußte, ohne die Eigenthümlichkeit der ältern Form ganz aufzuheben.

Wir gehen an vielen andern Meiſtern der ältern Zeit, die unabhängig von den berühmten Kunſtſchulen in den verſchiedenen Staaten einzeln erſcheinen, vorüber, an Byzes aus Naxos, der die Kunſt erfand, den Marmor in Ziegeln zu ſägen,[127]) Kallimachus, der bey Bearbeitung deſſelben den Gebrauch des Bohrers lehrte,[128]) Perilaus, der dem Phalaris den ehernen Stier

(60. 61.)

127) Pauſ. 5, 10. §. 1. ὁ πρώτιστος τεῦξε λίθου κέραμον. Er lebte zur Zeit des Alyattes von Lydien, der Ol. 41 bis Ol. 55, 2, und des Aſtyages, der Ol. 46, 2 bis Ol. 54, 3 regierte. Das Epigramm auf den Bildſäulen zu Naxos nennt nicht, wie Pauſ. ſagt, den Byzes ſelbſt, ſondern Euergus, ſeinen Sohn, als ihren Urheber.

128) Pauſ. 1, 26. §. 7. λίθους ἐτρύπησε. Kallimachus iſt ein Künſtler von auffallender Eigenthümlichkeit. Zurückbleibend hinter den Häuptlingen der Kunſt (ἀποδέων τῶν || πρώτων ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην) und ſich in fleißiger Ausführung des Einzelnen nie genugthuend, ward er Κακιζότεχνος, der Kunſtverſchlimmerer genannt, von den Athenienſern, ſagt Vitrruv B. 4. K. 1; hiernach wäre er aus Athen; doch iſt er zugleich Erfinder der korinthiſchen Säule, und wird dadurch nach Korinth hingezogen. Dionyſius, wie wir ſahen, ſtellt ihn neben Kalamis und lobt beyde λεπτότητος ἕνεκα καὶ χάριτος. Auch Vitruv rühmt die Feinheit und Sauberkeit ſeiner Arbeit, nur iſt nicht abzunehmen, wie er propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae zu Athen jenen Spottnamen empfangen hat. Beſtimmter und vortrefflich bezeichnet ihn Plinius, H. N. 34. c. 18. S. 19. §. 34. semper calumniator sui

goß, [129]) Menächmus und Soidas aus Naupactus, deren Werk die Artemis Laphria aus Gold || und Elphenbein zu Aegium war, [130]) Nomius und Somis, [131]) Dameas aus Kroton, der die Bildſäule des Milo, [132]) Kallon aus Elis, der einen

(61.)

nec finem habens diligentiae .... Hujus sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit. Wegen Sauberkeit und Feinheit der Arbeit kann er nicht früher als Kalamis geſetzt werden, zumal die Art beyder bey Dionyſius als gleich bezeichnet und das Künſtlerpaar auf dieſelbe Linie geſtellt wird, „de même que Polyclète etait à-peu-près centemporain de Phidias, auquel le Critique grec l'associe." Emmeric-David im Essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs. Paris 1807. S. 20. Anmerk. 74. Mit ſo ſpätem Alter aber verträgt ſich nicht, daß er zuerſt den Bohrer beym Bildhauen ſoll gebraucht haben, ohne deſſen Hülfe in dieſer Kunſt wohl Niemand dahin kommen konnte, durch dieſelbe Ruhm zu erlangen. Doch alle Nachrichten ſolcher Art ſind auch darum unverläſſig, weil oft Erfindung und Verbeſſerung mit einander vermiſcht werden. Der Gebrauch des Bohrers beym Marmor kann nicht jünger ſeyn, als die früheſten Marmbrwerke von einiger Bedeutung. Gab er ihm Schnur und Rad, mit denen er jetzt verbunden und bewegt wird, ſo konnte er allerdings wenigſtens als zweyter Erfinder genannt werden.

129) Vergl. die Stellen bey Junius in Cat. Artif. v. Perillus p. 148 seqq.. Der Name iſt Περίλαος zſmgz. Περίλεως, woraus Πέριλλος und Perillus verdorben worden. Phalaris herrſchte Ol. 52 bis 56, denen die andere Nachricht, die ihm Ol. 31 bis 38 anweist (vergl. Bentl. Dissert. de Epp. Phal. p. 9.) rückt ihn über die Gründung von Agrigent Ol. 43, 4 hinaus.

130) Pauſ. 7, 18. §. 6. Zeitgenoſſen des Kallon und Kanachus Ol. 65. Von einem Menächmus ſpricht Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 18. Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice: ipseque Menaechmus scripsit de sua arte, nämlich de Toreutice. Vergl. H. N. 1. argument. libr. XXXIII. Doch dieſer iſt Sikyonier und ſchrieb auch die Geſchichte von Sikyon und von Alexander dem Makedonier. Vergl. Harduin im Index auctorum v. Menaechmus. Tom. I. p. 120. ed. Paris. 1685.

131) Pauſ. 6, 14. §. 4. führt von ihnen zwey Bildſäulen des Hieronymus und Prokles aus Andros zu Olympia an. Der Umſtand, daß Tiſamenes von Hieronymus früher beſiegt wurde, als er Prophet bey Platäa war, rückt wenigſtens den Stomius in die erſten Zeiten der Perſerkriege hinauf.

132) Pauſ. 8, 14. §. 2. ||

Digitized by Google

Chor von 35 Knaben aus Meſſene, welcher bey der Ueberfahrt nach Rhegium im Meere untergegangen war, mit dem Chorführer und Flötenſpieler goß,[133]) Laphaes aus Phlius,[134]) Pythodorus aus Theben,[135]) und den Phokeer Telephanes, welchen die Kenner den größten Meiſtern der alten Kunſt gleichſchätzten,[136]) dieſe nennen wir nur mit Wenigem, um noch drey Männer näher zu bezeichnen, welche das große Zeitalter der zur Vollendung eilenden Kunſt mit ihren Werken geſchmückt und mit dem Ruhm ihres Namens erfüllt haben, Polykletus von Sikyon, Myron von Eleutherä und Pythagoras von Rhegium.

Polykletus von Sikyon war nach Plinius ein Zögling des Argiver Agelades. Er wäre demnach Mitſchüler des Phidias und

(62.)

133) Pauſ. 5, 25. §. 1. Der Umſtand, daß von Pauſanias die alte Aufſchrift ἐπίγραμμα τὸ ἀρχαῖον, im Gegenſatz der Elegie, die Hippias, der Sophiſt, ſpäter (ὕστερον) auf die Knaben gemacht hat, erwähnt wird, lehrt, daß Kallon von Elis wenigſtens nicht ſpäter als ſein Landsmann der Sophiſt Hippias Ol. 86. ff. gelebt hat. Nun nennt Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. unter den Künſtlern, die er unter Ol. 87 zuſammenſtellt, einen Kallon, und es iſt demnach wohl kein Zweifel, daß dieſer der Eleer und dadurch wenigſtens Ein feſter Punkt zur Beſtimmung ſeiner Zeit gewonnen ſey. Außer jener Gruppe von 37 ehernen Bildſäulen erwähnt Pauſ. 5, 27. §. 5 noch einen Hermes mit dem Heroldsſtabe von ihm.

134) Pauſ. 2, 10. §. 1. nennt ſeinen Herakles zu Sikyon ein ἀρχαῖον ξόανον, und ſchloß (Pauſ. 7, 26. §. 3.) aus ſeiner Eigenthümlichkeit, daß ihm auch ein hölzerner Koloß des Apollo zu Aegira gehörte, deſſen Urheber ihm Niemand zu nennen wußte.

135) Pauſ. 9, 34, §. 2. nennt ſeine Hera mit der Sirene auf der Hand ein ἄγαλμα ἀρχαῖον.

136) Plin. 34. c. 18. S. 19. §. 9. Artifices qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant et Telephanem Phoceum, ignotum alias, quoniam Thessalia habitaverit, ubi latuerint opera ejus: alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polycleto, Myroni, Pythagorae. Laudant ejus Larissam, et Spintharum pentathlon et Apollinem. Alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quoniam se regum Xerxis atque Darii officinis dederit.

Myron.[137]) (1819.) Doch unter den großen Namen des Polykletus

[137]) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 1. Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus. Beydes, daß er aus Sikyon und daß er ein Schüler des Ageladas war, wiſſen wir allein aus dieſer Meldung des Plinius. Dadurch aber ſcheidet er ſich beſtimmt von dem ältern Polykletus des Pauſanias, der aus Argos war, und von dem wenigſtens nirgend erwähnt wird, daß Ageladas ſein Lehrer geweſen. Der jüngere Argiver dieſes Namens, aus der Schule des Naukydes und ein vierter Polykletus aus Thaſos, der nach Einer Meldung zur Zeit des makedoniſchen Königs Perſes lebte (vergl. die Stellen bey Junius Catal. Artif. v. Polycletus p. 170, 171.), kommt dabey in keinen Betracht. Es fragt ſich hier zuerſt, welchem der beyden ältern Polyklete die argiviſche Hera gehört? Plinius legt ſie zwar nicht ausdrücklich ſeinem Sikyonier, dem einzigen, den er kennt, bey; aber doch, indem er ihn zum Vollender der von Phidias angefangenen Toreutik macht, deren größte und berühmteſte Werke die beyden Koloſſe zu Olympia und Argos waren, a. a. O. §. 2. Hic consumasse hanc scientiam judicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. Strabo gibt dem des Polykletus ſogar den Vorzug höherer Kunſtſchönheit. B. 8. S. 551 B. *ἐν ᾧ (Ἡραίῳ) τὰ Πολυκλείτου ξόανα. τῇ μὲν τέχνῃ κάλ||λιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα*, wodurch jenes toreuticen crudire beym Plinius vollkommen erläutert wird. Dagegen legt Pauſanias, der ſeiner Seits des Sikyoniers gar keine Erwähnung thut, die Hera beſtimmt dem ältern Polykletus aus Argos bey. Pauſ. 6, 6. §. 1. *Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδου.* Vergl. Pauſ. 2, 17. §. 4, und ſo auch das Epigramm in Brunck. Analect. T. II. p. 202. n. 5. *Ἀργεῖος Πολύκλειτος ὁ καὶ μόνος ὄμμασιν Ἥρην Ἀθρήσας κ. τ. λ.* Daß der Argiver dem Sikyonier überhaupt an Ruhm nicht nachgeſtanden, zeigt ſeine Verbindung mit Phidias bey Plato im Protagoras §. 7. Opp. T. I. p. 311. C. *Εἰ δὲ παρὰ Πολύκλειτον τὸν Ἀργεῖον ἢ Φειδίαν τὸν Ἀθηναῖον ἐπενόεις ἀφικόμενος μισθὸν ὑπὲρ σαυτοῦ τελεῖν ἐκείνοις κ. τ. λ.* Was für den Argiver vollends entſcheidet, iſt der Umſtand, daß das Heräum Ol. 89, 1 abbrannte und erſt nach dieſer Zeit die Arbeit an der Hera beginnen konnte, welche hiernächſt ſicher in Ol. 90 und 91 herab fortgeſetzt wurde. Wäre nun der Sikyonier, der Schüler des Ageladas, ihr Urheber, ſo rückte die Blüthe des Meiſters Ol. 66 und des Schülers Ol. 90 um 26 Olympiaden oder 104 Jahre aus einander, im Fall man nicht annehmen will, der faſt verſchollene Sikyonier Ageladas ſey des Sikyoniers Polykletus Lehrer geweſen, wozu um ſo weniger Grund vorhanden iſt, da der Sikyonier Polykletus des Myron Mitſchüler iſt, dieſer aber früher lebte, als man den Sikyonier Ageladas ſetzen kann. — Was die andern Werke dieſer Polyklete anbelangt, ſo ſcheinen dem Sikyonier allerdings diejenigen zu gehören, welche ihm Plinius a. a. O. beylegt,

finden ſich Nachrichten von zwey Künſtlern von verſchiedenen Zeiten

der *Διαδούμενος* (molliter juvenis), *Δορυφόρος* (viriliter puer), *Κανών*, *Ἀποξυόμενος*, die *Ἀστραγαλίζοντες* u. ſ. um ſo mehr, da aus ihnen von Pauſanias keines für den Argiver in Anſpruch genommen wird. Bey denen, die in anderen Schriftſtellern einem Polyklet ohne nähere Bezeichnung beygelegt werden, fehlt jeder haltbare Grund der Entſcheidung. (1819.)

Dieſe Getrennthaltung der zwey großen Künſtler aus Sikyon und Argos hat von Mehreren Anfechtungen erfahren. Ich muß auch hier bemerken, daß auf meiner Seite die Urkunde iſt, auf der andern die Vermuthung (*ὑπόθεσις*, conjectura) ſteht, und es ſeltſam iſt, wenn man mir die Annahme zuſchiebt, um die Untheilbarkeit des ältern Polykletus als Geſchichte geltend zu machen. „Er iſt ein Sikyonier von Geburt und hat in Argos das Bürgerrecht bekommen.“ Dieſes weiß z. B. K. O. Müller XXXVIII. S. 283. und auch den Grund: weil er daſelbſt die Hera gemacht. Denn „was der eine Schriftſteller (Plinius) von dem Sikyonier ausſagt, gibt der andere von dem Argeier an.“ Der andere wäre wohl Strabo, und der gibt nicht vom Argeier Polykletus an, was der Plinius vom Sikyonier, ſondern er ſagt ohne Bezeichnung der Heimath, das Herabild des Polykletus ſey ſchöner geweſen als das Pallasbild des Phidias, liefert alſo den Grund zum Urtheile des Plinius: Hic consummasse hanc scientiam etc. Wenn dieſes Plinius auf den Sikyonier bezieht, ſo geſchieht es, weil er von dem Argiver überhaupt nichts weiß. — Herr M. fährt fort: „Beyde werden als Rivalen des Phidias genannt.“ In Bezug auf den Sikyonier kann hier wieder nur Plinius gemeint ſeyn, er wird ſonſt überhaupt nicht genannt, und bey Plinius nicht einmal ein Rivale, ſondern nur, daß er eine von jenem geübte Kunſt weiter ausgebildet habe. — „Und doch ſpricht kein Autor von zwey, beynahe den erſten Rang in der Kunſt behauptenden Polykleten.“ — Daraus würde nichts folgen gegen die hiſtoriſch feſtſtehende Trennung Beyder, weil wir überhaupt nur dürftige Bruchſtücke der alten Kunſtgeſchichte beſitzen. Polykletus der Sikyonier iſt durch eine einzige Meldung des Plinius bekannt, wie Onatas (ein Epigramm abgerechnet) allein durch die Meldungen des Pauſanias; im Uebrigen waltet über beyden gleich großen Künſtlern, die tiefſte Stille. Noch fügen wir Bemerkungen bey, welche die Aufrechthaltung der beyden ältern Polyklete von Sikyon und Argos wohl mehr befeſtigen, aber auch Einzelnes in der vorhergehenden Auseinanderſetzung berichtigen werden. Ihr lag die Anſicht zum Grunde, daß Plinius, nur den Sikyonier kennend, auf ihn zuſammengetragen habe, was er unter dem Namen Polykletus zu bemerken fand. Daß nun auch hier unter einem und demſelben Namen Meldungen und Urtheile über verſchiedene Künſtler, einen jüngern und einen bedeutend ältern, in ihren bunten Sammlungen durcheinander ſtehen und ſich ſehr beſtimmt auseinander ſcheiden laſſen, würde wohl auch Andern beygekommen ſeyn, wenn ihnen nicht die Vorſtellung des Einen Polykletus das Urtheil befangen, und ſie ge-

und verſchiedenen Verdienſten vereiniget. Eine Erinnerung an ihre

zwungen hätte, das Verſchiedenartige unter Einen Namen zu bringen; denn einmal vollendet er die von Phidias in Bewegung gebrachte Toreutik, und in welcher Ausdehnung dieſes consummasse hanc scientiam judicatur toreuticenque sic erudisse etc. zu verſtehen ſey, zeigt des Strabo Meldung, nach welcher des Polykletus ξόανα oder toreutiſche Werke die ſchönſten von allen an Kunſt waren, und denen des Phidias nur an Umfang und Koſtbarkeit nachſtanden. Zu dieſem ganz ausnehmenden Lobe, das ihn auf dem Gipfel der Vortrefflichkeit zeigt, ſtimmt nun als Einzelnes, daß er in ſeinen Bildſäulen das Aeußerſte ſchöner Verhältniſſe erreicht, dieſelben aber in einem Muſterbilde κανών dargeſtellt, und in einer Schrift darüber dargelegt habe Fecit et quem canona artifices vocant etc. Wenn Plinius dabey bemerkt, daß von ihm die Künſtler die Verhältniſſe, wie von einem Geſetz entnähmen, und daß er allein unter den Menſchen die Kunſt durch ein Kunſtwerk gemacht zu haben gerühmt werde, ſo wird das Alles durch das Urtheil des Lyſippus bey Cic. Brutus 86 beſtätigt, welcher erklärte, der Doryphor des Polykletus ſey ſein Lehrer geweſen Polycleti Doriphorum sibi Lysippus magistrum fuisse ajebat. Daß bey dieſer vollendeten Schönheit im Allgemeinen und dieſer Unübertrefflichkeit im Einzelnen, die den Folgenden nur übrig ließ, nach ihm ſich zu bilden, auch die Mannigfaltigkeit nicht gefehlt habe, geht zum Theil aus der Natur der Sache hervor, denn Einförmigkeit, die überall Zeichen der Beſchränktheit iſt, konnte den Ruhm ſeiner Werke nicht über Phidias hinausbringen, zum Theil zeigt es die Verſchiedenartigkeit der ihm beygelegten Arbeiten: der Diadumenos, in dem der Jüngling mit Weichlichkeit, der Doryphorus, in dem der Knabe mit Männlichkeit gebildet war, molliter juvenis, viriliter puer, wieder ein anderer, der ſich in der Paläſtra reinigt, und ein anderer, der zum Spiel reizt, Knaben, die mit Würfeln ſpielen „quo opere nullum absolutius plerique judicant,“ dazu Götterſtatuen, Mercurius, Herkules. Das Alles in der anmuthigſten Verſchiedenartigkeit, welche theils die Schilderungen theils die Nachbildungen in alten Kunſtwerken ahnen laſſen, zeigt offenbar, daß der Mannigfaltigkeit ſeiner Mittel die Vollendung ſeiner Werke nicht nachſtand. Wie aber ſtimmt nun zu dieſem in ſich klaren und abgeſchloſſenen Bilde eines vollendeten Künſtlers, was Plinius aus Varro meldet: quadrata tamen ea esse et paene ad unum exemplum, worin Einförmigkeit und Schwerfälligkeit zugleich von ihnen ausgeſagt wird? Will man dieſes, wie denn die Kunſtgeſchichten nicht umhin können es zu thun, mit dem andern vereinigen, ſo gut es eben geht, und annehmen, daß bey aller Vollendung doch eine gewiſſe Schwerfälligkeit, und bey aller Schönheit der Verhältniſſe doch eine gewiſſe Gleichförmigkeit darin geweſen ſey; kann man ſich entſchließen, mit unſern hinſchlummernden Technologen ſchwerfällige und gleichförmige Bilder für die ſchönſten von allen an Kunſt τῇ τέχνῃ κάλλιστα πάντων zu halten, auch zu reimen, wie Lyſippus, der

Verſchiedenheit hat ſich auch darinn erhalten, daß Sikyon und

(63.)

in den gefälligſten Formen vollendeter Jugendgeſtalten groß war, ein Bild, dem dieſe Eigenſchaften nicht inwohnten, zum Lehrer nehmen, wie man endlich ſagen konnte, durch ein ſolches habe Polykletus die Kunſt ſelbſt gemacht, ſo geräth man durch das Weitere bey Plinius in noch größere Verlegenheit: Proprium ejus est, ut uno crure insisterent signa excogitasse. d. i. es iſt ſein Eigen (gehört ihm als Erfindung), ausgedacht zu haben, daß die Bildſäulen auf Einem Fuße ſtanden. Es iſt, wie man ſieht, von Bildſänlen in ruhiger Stellung, nicht in Bewegung, die Rede. Die Muſen, welche aus Athen nach Venedig gebracht wurden, ſtehen noch auf beyden Füßen, nämlich gleichmäßig in gerader Stellung, ſo daß das Gleichgewicht in der Mitte liegt. Der Apollo Muſagetes in München, ein großartiges und erhabenes Bild, ruht bereits auf Einem Fuße, der andere iſt zurückgeſtellt, und gleichwohl rückt ihn ſein Styl über die Arbeiten des Phidias hinaus. Zwiſchen beyden im Uebrigen einander ähnlichen Werken liegt die Erfindung, welche hier erwähnt wird, ut uno crure insisterent signa, in der Mitte. Offenbar muß dieſe Erfindung aller freyen Bewegung der Kunſt zum Schönen und Mannigfaltigen, wie ſie in den Werken der großen Meiſter Pythagoras, Ageladas, Myron und Onatas ſich ankündigte, vorangegangen ſeyn und ſie eingeleitet haben, des Phidias nicht zu erwähnen. Denn wie wäre nur möglich zu denken, daß die hochgefeyerten Werke dieſer Meiſter jene Steifheit und Gleichförmigkeit der gleichmäßig auf beyde Füße geſtellten Bildſäulen gehabt hätten? Dadurch aber weicht Polykletus, der ein Schüler des Ageladas geweſen ſeyn ſoll, über dieſen ſeinen angeblichen Lehrer und die andern genannten Künſtler in der Zeit zurück, und bricht die Bahn, auf welcher ſie ihm gefolgt ſind. „Aber iſt die Meldung nicht ſo gemeint, daß eben jenes uno crure insistere von einer beſondern Zierlichkeit zu verſtehen ſey, daß er dieſe Erfindung Anderer nur mit größerem Glücke angewandt?“

So müſſen freylich diejenigen urtheilen, welche an Verbindung widerſtrebender Nachrichten ſtatt an Sonderung des ſich Ausſchließenden arbeiten, und in dieſem Gebiet der Unterſuchungen bey Ausübung der Kunſt, welche ſie bekennen, das Gegentheil desjenigen thun, wovon ſie den Namen hat, denn ſie iſt von Theilen, Ur-theilen, κρίνεσθαι, benannt. Die unmittelbare Folge dieſes Fehlers iſt, daß man der Urkunde Gewalt anthun muß, welche klar und deutlich die Sache als ſein, des Polykletus, Eigenthum bezeichnet, und ſagt, daß er ſie ausgedacht, nicht daß er ſie verbeſſert habe. Damit ſtimmt auch vollkommen überein, daß ſein Name in einer Reihe jener alten Künſtler voran ſteht, gegenüber dem Phokier Telephanes, welcher für Darius und Xerxes gearbeitet: miris laudibus celebrant et Telephanem Phoceum, ignotum alias . . . . alioquin suffragiis ipsorum aequatur Polycleto, Myroni, Py-

Argos als Vaterland des Polykletus genannt werden. Der jün-
gere

(63.)

thagorae, worauf angeführt wird, ſein Ruhm ſey nach einigen verdunkelt worden, quoniam se regum Xerxis atque Darii officiis dediderit. Plinius a. a. O. §. 10.

Steht hier der Name des Polykletus zufällig voran? Es iſt an ſich möglich; aber ging von ihm die freyere und belebtere Stellung der Bildſäulen aus, ſo gebührt ihm der Platz vor den folgenden nach dem Rechte. Was aber entſcheidender ſich darſtellt, iſt die Beyziehung des Telephanes, welcher der Regierung des Darius anheim fällt, alſo der Zeit der erſten Altmeiſter griechiſcher Plaſtik, neben dem nun die drey Andern als deſſelben Charakters parallel auftreten. Wie nun, darf man fragen, iſt es denkbar, daß derſelbe Meiſter im Zeitalter des Darius unter den Alten auftritt, und in gewiſſer Hinſicht als ihr Anführer und Wegweiſer mit der ihm als Eigenthum zukommenden Erfindung, welche die uralte Einförmigkeit ruhig und gerade aufgeſtellter Bildſäulen aufhob, und dann wieder im Zeitalter des peloponneſiſchen Krieges lebt, um nach Phidias Bilder zu machen, die an Kunſt allen andern als die ſchönſten vorangehen, und jene Wunderwerke vollendeter Verhältniſſe und ſchönſter Mannigfaltigkeit? Iſt es auch nur möglich, daß derſelbe Künſtler alle dieſe Stufen von der Einförmigkeit ſteifer Stellungen bis zu jener unerreichbaren Muſterhaftigkeit durchlaufen? Und was bleibt dann für die andern übrig, für Ageladas, Myron, Onatas und Phidias, wenn man ſo die ganze Entwickelung der Kunſt in ihm untergebracht hat?

Dabey iſt die chronologiſche Schwierigkeit noch gar nicht in Anſchlag gekommen, die eben ſo unüberſteiglich, wie die dargelegte Annahme widerſinnig iſt. Setzt man den Polykletus mit der ihm eigenen Erfindung jenen Altmeiſtern und deren früheſten Werken, wie man muß, wenigſtens gleich, und bringt ihn bis zur argiviſchen Hera herab, ſo umfaßt ſeine Thätigkeit von Ol. 65 bis 90 fünf und zwanzig Olympiaden, oder ein Jahrhundert. Indeß bey der Sucht moderner Technologen, das Mißhellige zu miſchen, die man füglich als *Δυσχρασία* bezeichnen kann, werden auch in Zukunft diejenigen nicht fehlen, welche an dieſem Jahrhundert zum Wenigſten am Kopfe ſoviel abſchneiden und abdingen, bis der Trumm ihrer Berechnung ſich fügt. Dieſen aber geben wir noch ein anderes Problem auf. Plinius a. a. O. §. 3 ſagt von Myron: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et in symmetria diligentior. Dieß Alles paßt vollkommen auf Polykletus, deſſen Erfindung es war, ut uno crure signa insisterent, deſſen Werke quadrata et paene ad unum exemplum waren. Dieſer hebt die Steifheit gleichmäßiger Stellung auf; und verfährt er, wie nicht zu zweifeln, im Geiſte der alten Kunſt, deren Entwickelung nichts übereilt und jede Neuerung mit Beſonnenheit und Maaß einführt, ſo verließ er zwar die Steifheit, blieb aber von der ſpätern Freyheit und Mannigfaltigkeit noch entfernt.
So

Digitized by Google

gere aus Argos machte Bildſäulen, die an Kunſt allen andern vor=

(63.)

So waren ſeine Bildſäulen von der Beſchaffenheit, welche Varro, offenbar aus griechiſchen Quellen die Kunſturtheile ſchöpfend, angibt, und haben für die großere Eurhythmie und Symmetrie des Myron die Bahn gebrochen. So gut aber hier Alles zuſammenhängt und ſtimmt, ſo unmöglich iſt Vereinbarung, wenn hier Polykletus beygezogen wird, der im Kanon der äußerſten feinen Verhältniſſe die Kunſt im Kunſtwerke ſelber darſtellte. Kann dieſer an Eurhythmie von Myron übertroffen werden, und, was noch mehr ſagen will, an Symmetrie? Wie iſt es möglich, ſich denſelben Künſtler zu denken, der die ſchönſte aller Bildſäulen machte, und von einem Andern am Numerus der Bildſäulen übertroffen wird? Deſſen im Kanon dargeſtellte Verhältniſſe den Spätern als Geſetz dienen, und deſſen Symmetrie ein Anderer noch veredeln kann? Kann ein Werk zugleich ſymmetriſch vollkommen und ſymmetriſch unvollkommen ſeyn? Aus dieſem Labyrinth chronologiſcher und technologiſcher Widerſprüche ſuchte ich in der erſten Ausg. Anm. 143 Ausgang durch Aenderung der Stelle: is (näml. Polycletus ſt. et) symmetria diligentior; doch dieß bleibt immer in ſolchen Fällen ein Verfahren der Verzweifelung, zu der, wie nun die Sache liegt, kein Grund vorhanden iſt. Den Faden zum Ausgange aus ihm gibt Plinius ſelbſt an die Hand, indem er einen ſikyoniſchen Polykletus nennt, und uns dadurch berechtigt, unter die getrennten Namen der beyden ältern Polyklete zu vertheilen, was nach Ausſage der Urkunden über den gemeinſamen Namen von Varro, von Strabo u. A. zwey Männern verſchiedener Zeitalter angehört. Der ältere demnach, Sikyonier und ungefähr gleichzeitig mit dem ältern Kanachus, welchen eine gleiche Dyskraſia mit dem jüngern dieſes Namens vermengt hatte, vorangehend dem Myron, Pythagoras, löſet die gerade und ſteife Stellung ruhig ſtehender Bildſäulen auf, doch bleiben ſie noch einförmig und wie nach Einem Muſter; Myron gibt ihnen mehr Mannigfaltigkeit und Symmetrie. Der jüngere, Argiver, aus der Schule des Ageladas, überwindet an Kunſt und Schönheit die toreutiſchen Arbeiten des Phidias und liefert jene durch Jugendlichkeit und Schönheit der Verhältniſſe bewunderungswürdigen Muſterbilder des Diadumenos, des Doryphoros, den Kanon, welcher den Spätern Geſetz wurde, und in den Knöchelſpielern, nach dem Urtheil der Meiſten das vollkommenſte Werk der ganzen Plaſtik. Der Sikyonier ſteht am Anfange, der Argiver am Schluſſe der zur Vollendung eilenden Kunſt, jener im Zeitalter des Darius, dieſer des peloponneſiſchen Krieges, zwiſchen ihnen in der Mitte das Zeitalter des Onatas, des Myron, des Ageladas, des Phidias, doch ſo, daß der ältere in den Anfang, der jüngere in das Ende dieſer Zeit hineinreichet, und beyde ſich vielleicht in ihrer Mitte näher kommen oder berühren. Wie aber ſoll man ſich verhalten bey der Austheilung der unter ihrem Namen vereinigten Werke? Die Antwort hierauf liegt im Vorhergehenden. Nicht mehr, wie von mir früher geſchehen, darf

Digitized by Google

angingen. Wie ſeine Amazone zu Epheſus über die des Phidias

gedacht werden an Scheidung jener durch Anmuth und Vollendung bewunderungswürdigen Werke; ſie gehören ſämmtlich dem jüngern, da offenbar keines der namentlich erwähnten den von Varro angegebenen Charakter getragen hat, welchen wir als den Werken des ältern angehörig bezeichnet haben. Die Werke des Sikyoniers nachzuweiſen, iſt, da über ihn die Alten nicht in das Einzelne eingehen, unmöglich, und nur das Urtheil derjenigen, welche ſie noch vor Augen hatten, und genau verzeichneten, was jeder alte Meiſter zum Frommen der Kunſt beygetragen, iſt uns durch Varro überliefert worden. Iſt aber den beyden Polykleten daſſelbe begegnet, was den beyden Kanachus, daß ihre Namen und ihr Verdienſt verwiſcht wurden, ſo darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn Plinius Alles, was er von den Polykleten berichtet, geurtheilt, getadelt und gelobt fand, in bunter Verwirrung durcheinander ſtellt. Iſt hier etwas zu verwundern, ſo wird es nur die der ſeinigen gleiche Gedankenloſigkeit ſeyn, mit welcher man es bis jetzo durcheinander gelaſſen, deßgleichen der Mangel an Urtheil, der den Beſtrebungen derjenigen zu Grunde liegt, die fortdauernd daran arbeiten, das Unvereinbare beyſammen zu halten, damit keiner Schaden erleide, was man ſeit einem halben Jahrhunderte für das archäologiſche Gemeinweſen ausgegeben und gehalten hat.

Am Schluſſe dieſer meiſt chronologiſchen Erörterungen können wir nicht umhin, noch einen Blick auf die Scheidungen zu werfen, durch welche wir den verworrenen Knäuel der Entwickelungsperiode der griechiſchen Kunſt zu löſen geſucht haben. Die von Schorn begonnene, von mir weiter begründete Scheidung der beyden Kanachus, die einzige, welche auf Conjectur beruht, iſt wohl als angenommen und durchgegangen zu betrachten. Demnächſt folgt die Trennung des Kallon in den Aegineten und Eleer, auf beſtimmten Zeugniſſen beruhend, und ſoviel mir bekannt, auch überall angenommen, außer von den Sorgloſen im Lande. Die Getrennthaltung des doppelten Ageladas, des Sikyoniers und Argivers, auf des Amaſäus noch unbeſtrittener Autorität geſtützt, hat Anſtand gefunden wegen des chronologiſchen Urtheils, welches Pauſanias mit dem Schüler des Sikyoniers Ageladas verknüpft. Dieſer Anſtand wird nun wohl gehoben ſeyn, nachdem die Gebrechlichkeit jener chronologiſchen Angabe offengelegt iſt. In vierter Reihe kommt die ebenfalls urkundliche Scheidung der beyden Theodorus aus Samos und nun zuletzt die Scheidung des Polykletus wieder in den Sikyonier und Argiver, welche hauptſächlich deßhalb Widerſpruch erregt hat, weil beyde ungefähr von gleichem Ruhme, von gleicher Art und gleicher Zeit ſollten geweſen ſeyn. Doch iſt dieſem Einwande nun vorgebeugt, und nur wer auf die Getrennthaltung dieſer fünf Namen des Kanachus, des Kallon, des Agelabas, des Theodorus und Polykletus eine Geſchichte dieſer wichtigen Kunſtepoche baut, wird ihr einen haltbaren Grund zu legen im Stande ſeyn. (1828.)

Digitized by Google

den Preis gewann,[138]) ſo wird noch von Strabo ſeine Hera von Argos den ähnlichen Werken deſſelben Meiſters, ja ſelbſt dem Zeus zu Olympia an Kunſt vorgezogen. Ihm gehört der Ruhm, die ſchönſten Verhältniſſe und das höchſte Ebenmaaß in ſeine Bildſäulen gebracht und durch Lehre und Beyſpiel die vollendete Kunſt auf ihrer Höhe befeſtiget zu haben.[139]) Der ältere aus Sikyon, neben Myron und Pythagoras genannt, hob zuerſt die gerade Stellung der alten Standbilder auf und ließ ſeine Geſtalten auf dem Einen Fuße ruhen. Von ihm wird demnach gelten, was Varro berichtet, ſie ſeyen von einförmiger Breite und wie nach Einem Muſter, und was Plinius vom Myron meldet, daß er den Polykletus in der Symmetrie übertroffen habe; doch kann ſehr wohl auf den jüngern und berühmtern aus Argos, deſſen Geſtalten faſt alle durch Jugendlichkeit eben ſo wie durch vollendete Feinheit erfreuten,

(63. 64.)

[138]) Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas: quae cum in templo Ephesiae Dianae dicarentur, placuit eligi probatissimum, ipsorum artificum, qui praesentes erant, judicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque judicasset. Haec est Polycleti, proxima ab ea Phidiae, tertia Ctesilai, quarta Cydonis, quinta Phradmonis; doch ſcheint hier nur Sage, nicht Geſchichte zu ſeyn. Abgeſehen davon, daß Künſtler verſchiedener Zeitalter, diversis aetatibus geniti, leibhaft zuſammenkommen, was Plinius naiv genug mit einem quamquam einleitet, ſo iſt auch die ganze Erzählung, wie man es angefangen, die beſte Amazone durch die Künſtler ſelbſt beſtimmen zu laſſen, eine reine Wiederholung der Weiſe, wie die Griechen nach der Schlacht bey Salamis durch die Anführer ſelbſt beſtimmen ließen, wer von ihnen den Preis des Tages verdient habe, ihr entſprechend nicht nur in der Art der Anordnung, was an ſich wenig bedeuten würde, ſondern auch in der Art, wie alle Bewerbenden ſich ſelbſt den erſten, dann einem andern, und zwar alle demſelben, den zweyten Preis zuerkennen. Vergleich Herodot. 8, 123 und daſ. Valcken. S. 677.

[139]) Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 2. Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Vergleiche hierüber Böttiger a. a. O. S. 118.

bezogen werden, was Quintilian ſagt, er habe nichts gewagt über glatte Wangen hinaus. [140])

Myron ging aus derſelben Werkſtätte von Argos hervor. Er war aus Eleutherä, [141]) wird aber von Pauſanias, weil ſeine Heimath ein Theil des attiſchen Staates geworden war, ein Athenäer genannt. Den Zögling der alten Kunſtſchule zeigt das Ur=

(64.)

140) Plinius a. a. O. Proprium ejusdem, ut uno crure insisterent signa, excogitasse; quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad unum exemplum. Hier iſt quadratum offenbar aus dem Griechiſchen *τετράγωνον* überſetzt, und aus dieſem zu erklären. *Τετράγωνος* war der Hermes, ein Kopf auf einer viereckigten Säule, der *ἱερὸς τύπος* dieſes Gottes, vergl. Kuhn zu Pauſ. S. 361, und ſolche Arbeit nennt Thukydides *τετράγωνος ἐργασία*. B. 6. K. 27. Uebergetragen auf Bildſäulen wird es demnach von ſolchen zu verſtehen ſeyn, die nicht wie z. B. der Apollo von Belvedere oder die mediceiſche Venus von der geraden Stellung der Hermen ausweichen, ſondern ſich mehr darin halten. —

Quintilian 12. c. 10: Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros; cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae addiderit supra verum, ita non explesse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque gravem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.

141) Plin. a. a. O. S. 19. Myron Eleutheris natus, Ageladae discipulus. Dahin weiſet auch die Nachſicht aus des Polemo Werk von der Burg zu Athen bey Athenäus über Lycius, des Myron Sohn und Schüler B. 11, S. 488 D. *ἦν δὲ οὗτος τὸ γένος Βοιώτιος ἐξ Ἐλευθερῶν υἱὸς Μύρωνος τοῦ ἀνδριαντοποιοῦ, ὡς Πολέμων φησὶν ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως.* Den Myron, als den Vater des Lycius, kennt auch Pauſanias. Er nennt ihn ohne Beyſatz in einer ſichern Stelle Pauſ. 5, 22. §. 2. *ταῦτά ἐστιν ἔργα μὲν Λυκίου τοῦ Μύρωνος*, und in einer leicht verdorbenen Pauſ. 1, 25. §. 8. *Καὶ ἄλλα ἐν τῇ Ἀθηναίων ἀκροπόλει θεασάμενος οἶδα. Λύκιον τοῦ Μύρωνος χαλκοῦν παῖδα, ὃς τὸ περιῤῥαντήριον ἔχει, καὶ Μύρωνος Περσέα*, wo offenbar mit Clavier *Λυκίου τοῦ Μύρωνος*, als von *Λύκιος ὁ Μύρωνος*, zu leſen iſt. Eben ſo nennt er ihn ohne Beyſatz, Pauſ. 9, 30. §. 1. und Pauſ. 6, 13. §. 1, als Urheber der Bildſäule des Lakedäm. Chionis, welcher Ol. 30 zum dritten Male geſiegt hatte. Pauſanias ereifert ſich dort umſonſt gegen die Thorheit derjenigen, welche die Bildſäule für Chionis hielten, da Myron ſie gemacht. Denn ſo gut die Lakedämonier dieſen ihren berühmten Mitbürger, wie der Perieget ſelbſt bemerkt,

Digitized by Google

theil über ſeine Werke, das Plinius aufbewahrt hat:[142]) „Nur die Körper habe er mit Sorgfalt ausgeführt, die Empfindungen des Gemüthes aber nicht ausgedrückt, auch das Haar nicht beſſer gemacht, als es im rohen Alterthume ſey feſtgeſetzt worden.“ Desgleichen ſteht bey Cicero und Quintilian Myron in der Reihe jener Künſtler, deren Werke noch nicht ganz frey von der Härte früherer Zeiten geachtet wurden. Wie aber in einigen Punkten an der alten Satzung feſthaltend, erweiterte er in andern die Freyheit der Kunſt, und führte ſie nach dem Beſſern. Er vervielfältigte, wie Plinius || ebendaſelbſt berichtet, zuerſt den Wechſel, oder gab ſeinen Bildſäulen größere Mannigfaltigkeit und Freyheit in Stellung und Handlung, und war rhythmiſcher, von größerer Lebendigkeit und Fülle [143]) in der Kunſt, als Polykletus, auch in

(64. 65.)

ſpäter durch Aufſtellung einer Säule, welche ſeine Siege verkündigte, ehrten, konnten ſie auch ſpäter durch Myron ſein Bild gießen laſſen, was wahrſcheinlich zu derſelben Zeit geſchah. Doch nennt Pauſanias in zwey andern Stellen 6, 8. §. 3 und 6, 2. §. 1 ihn einen Athenäer. Iſt hier ein Anderer als der Böotier aus Eleutherä? Dieſe Stadt lag von Athen aus dieſſeits des Kithäron zwiſchen Attika und dem Gebiet von Platäa. || Sie hatte ſich früher mit Athen verbunden, um der Staatsrechte dieſer Stadt theilhaftig zu werden und aus Haß gegen die Thebäer, Pauſ. 1, 38. §. 1. Daß eine völlige Einverleibung in den attiſchen Staat erfolgte, zeigt der Umſtand, daß der Schutzgott der Eleuthereer, ein altes Schnitzbild des Bacchus, nach Athen war verſetzt worden, um dort als der eleuthereiſche verehrt zu werden, und man in ſeinem alten Sitze nur eine Kopie des Urbildes zurückbehielt. Ein Einwohner von Eleutherä konnte demnach ſo gut wie einer von Marathon, Eleuſis u. a. ein Athenäer heißen.

[142]) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 3. et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum et pubem quoque non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset. Vergl. Quintilian 12. c. 10. und Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70.

[143]) Plin. a. a. O. Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et (l. Polycletus: is. 1819) symmetria diligentior. Hier iſt numerosus offenbar aus εὔρυθμος, und von Bezeichnung der Rede auf die Kunſtwerke übergetragen. Wie in der Rede ſchöner Rhythmus in ſorgfältiger Verbindung der Sylben zu Rei-

Digitized by Google

den Formen des Antlitzes, ungeachtet ihnen Ausdruck der Empfindungen mangelte, von ſolcher Vortrefflichkeit, daß das Haupt des Myron, wie die Bruſt des Polykletus und die Arme der Praxiteles, als Muſter der Vollkommenheit genannt wurde. [144]) Den ältern Künſtlern ſchließt er ſich durch ſein Holzbild der Hekate im Tempel dieſer Göttinn auf Aegina an. [145]) Neben Phidias und Polyklet ſteht er als Meiſter eherner Koloſſe und in großer Eigenthümlichkeit als Urheber ſehr künſtlicher Stellungen, einer an Begeiſterung gränzenden Belebtheit der Geſtalten, und ſelbſt auch als Bildner der thieriſchen Natur. Nicht zufrieden, einzelne Standbilder von koloſſaler Größe zu gießen, vereinigte er ihrer zu Samos dreye auf derſelben Baſis zu einer Gruppe. [146]) Sein Diskobolus in gebogener Stellung war als das Aeußerſte, was die Kunſt in kühner Wendung der Geſtalt wagen konnte, berühmt, [147]) und auf den Lippen des Ladas, des ſchnellſten Läufers, der je zu Olympia um den Preis gerungen, ſchwebte, wie der Künſtler ihn heranfliegend gebildet hatte, gleichſam im letzten Hauche die Seele,

(65.)

hen, in verſtändiger Miſchung des Langen und Kurzen, Starken und Weichen und in dem ſich daraus entwickelnden freyen Schwung und Fall der Rede geſehen wird, und die rege Belebtheit, Mannigfaltigkeit und wohlgeordnete Fülle der Form bezeichnet, ſo werden an den Kunſtwerken dieſelben Vorzüge ebenfalls als ſchöner Rhythmus können bezeichnet werden. Vergl. über ſolche Uebertragungen griechiſcher Begriffe bey Plinius die trefflichen Bemerkungen von A. Lange S. 44 und 45. Anmerk. 35.

144) So wenigſtens ſcheinen ſich die beyden Meldungen über die Köpfe des Myron bey Plinius und beym Auctor. Rhet. ad Herenn. 4, 6. vereinigen zu laſſen.

145) Pauſ. 2, 30. §. 2.

146) Der Zeus, die Athene und Herakles, nach Strabo B. 14. S. 944. B. C.

147) Quintil. 2, 13. Eine vortreffliche und zwar die einzige auf uns gekommene bronzene Kopie deſſelben, etwa von zwey Fuß, beſitzt unſer Antiquarium. Die Figur ſaß unerkannt, und, wie natürlich, in wunderlicher Stellung auf einer modernen Unterlage, als Herr Hofr. Hirt ſie ſah und augenblicklich für das erkannte, was ſie iſt.

Digitized by Google

die ihm entwich, nachdem er den Sieg gewonnen hatte. [148]) Sein bronzenes Bild einer Kuh, ein Wunder an Wahrheit und lebendiger Nachbildung der Natur, [149]) iſt in ſechs und dreyßig Epigrammen der Anthologie beſungen worden; und nicht geringer als ſo vorzügliche Werke wurden ſeine halberhobenen Arbeiten auf ſilbernen Geräthen geachtet. Doch war Alles, was wir genannt haben, noch nicht die Krone ſeiner Kunſtfertigkeit. Pauſanias bezeichnet als die ſehenswürdigſten ſeiner Werke einen Erechtheus zu Athen und einen aufrechtſtehenden Bacchus, den Sylla aus Orchomenus entführt und auf den Helikon geweihet hatte. [150])

Pythagoras aus Rhegium wird von Pauſanias „wenn irgend ein anderer ausgezeichnet im Erzguß“ und ſeine Bildſäule des Euthymus ganz vorzüglich der Betrachtung werth genannt. [151]) Euthymus ſiegte zum Drittenmal in der 77. Olympiade, und auf daſſelbe Alter deutet auch hin, daß er die Bildſäule des Aſtylus aus Kroton goß, welcher, dem Hiero zu gefallen, ſich in zwey Olympiaden, wo er ſiegte, als Syrakuſier ausrufen ließ. [152]) Doch müſſen dieſes ſeine ſpäteren Jahre ſeyn, und der

(65. 66.)

148) Brunck. Analect. T. III. p. 218. n. 313.

149) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 3.

150) Pauſ. 6, 30. §. 1. Vollſtändige Aufzählung der Werke dieſes und der folgenden Künſtler und Nachweiſungen darüber geſtattet hier der Raum nicht. Auch ſind ſie in den erwähnten Werken von Böttiger, Mayer (zu Winckelmann) und Schorn bereits gegeben.

151) Pauſ. 6, 4. §. 2. εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν. — Vergl. Pauſ. 6, 6. §. 2.

152) Ebend. 6, 13. §. 1. Alſo zur Zeit, da Hiero König war, zwiſchen Ol. 76 und Ol. 78. Wenn Plinius ihn a. a. O. S. 19. in die bunte Reihe der Künſtlernamen unter Ol. 87 ſetzt: Et deinde Olympiade LXXXVII. Ageladas, Callon, Polycletus, Phradmon, || Gorgias, Lacon, Myron, Pythagoras, Scopas, Parelius (die Polling. Handſchrift hat Perelius, l. Perileus), ſo iſt das nach den Ausführungen der frühern Anmerkungen zu beurtheilen, welche die Beſchaffenheit dieſer Liſte zu würdigen hinlänglichen Stoff geben; Ageladas ſteht hier, weil der Sikyonier ſtatt des Argivers aufgegriffen wurde, den Plinius überall meint, Kallon iſt der Eleer, Polyklet der Argiver, nicht der Sikyonier, den jedoch Pli-

Anfang ſeiner künſtleriſchen Vortrefflichkeit muß an die 70. Ol. vor den Ruhm des Phidias, Polykletus, Myron und Onatas hinaufreichen, wenn von ihm gelten ſoll, was berichtet wird, daß er zuerſt um Rhythmus und Symmetrie bemüht geweſen ſey, alſo die alten Satzungen || hierüber verlaſſen und vollkommnere zu finden geſucht, daß er zuerſt Nerven und Adern ausgedrückt und das Haar ſorgfältiger behandelt habe. [153]) Seine Werke ſtanden

(66.)

nius wieder überall im Sinne hat, Myron und Pythagoras reihen ſich daran, weil Plinius ihre Namen neben dem Polykletus gefunden und nach der Verwechſelung von dieſem mit ihm verſetzt hatte. Scopas iſt wahrſcheinlich ſtatt Onatas darin, und dieſer, als Zeitgenoſſe der vorigen, ihnen angereiht, endlich Perilaus, als Zeitgenoſſe des Agelades, dem er in der argen Verwechſelung und Vermiſchung dieſer Stelle aus Ol. 66 nach Ol. 87 gefolgt iſt.

[153]) Diogenes Laert. Vit. Pythag. XXV. *οἱ δὲ καὶ ἄλλον, ἀνδριαντοποιὸν Ῥηγῖνον γεγονέναι φασὶ Πυθαγόραν, πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι, καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Σάμιον.* — Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius etc. Plinius a. a. O. §. 5.

Von dem Samier Pythagoras ſpricht auch Plinius a. a. O. §. 5. Einen dritten aus der Stadt der Leontiner in Sicilien hat Harduin in den Plinius gebracht a. a. O. §. 4. Vicit eum (Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito. Eundem vicit et Leontius, qui fecit stadiodromon Astylon. Statt des Leontius, wie kein uns bekannter Künſtler heißt, lieſt Harduin Leontinus, nämlich Pythagoras, dann aber hätte der Leontiner den Aſtylus gemacht, während Pauſanias, welcher nur einen Bildgießer dieſes Namens, den Rheginer kennt, ihn dieſem beygelegt, Pauſ. 6, 13. §. 1. Daraus iſt klar, daß Harduin unrichtig verbeſſert, und Büſching in der Geſchichte der zeichnenden Künſte S. 70. ſich umſonſt bemüht hat, den Leontius bey Namen zu erhalten. Schon Heyne ſah, daß die Stelle aus Pauſ. 6, 4. §. 2. herzuſtellen iſt. Dort erwähnt Pauſanias eines Meſſeniers Leontiscus, der ſeine Gegner im Ringkampf dadurch beſiegte, daß er ihnen die Finger zerbrach. *Τὸν δὲ ἀνδριάντα Πυθαγόρας ἐποίησεν ὁ Ῥηγῖνος, εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν.* Heyne ändert hiernach Et Leontiscum fecit et Stadiodromon Astylon; doch da Pauſanias ein ſo großes Lob an die Erwähnung der Bildſäule des Lontiscus knüpft, ſo iſt keine Frage, daß mit ihr Pythagoras wohl gegen Myron in die Schranken treten und das Eundem vicit des Plinius Statt haben konnte. Die Pollinger Handſchrift lieſt Delphis positum. Eundem vicit et Leontinus

zum Theil als Weihgeſchenke zu Olympia, [154]) theils in andern Städten zerſtreut, darunter auch zu Syrakus ein Lahmer, wahrſcheinlich Philoktet, „deſſen Schmerz von der Wunde," ſagt Plinius, „auch die Beſchauer zu fühlen glaubten." [155])

Umgeben von allen dieſen bisher bezeichneten, durch ſchöpferiſchen Geiſt und bewundernswürdige Werke hervorragenden Männern, den großen Meiſtern der zur Vollendung reifenden Kunſt, ſchreitet ſeit dem Anfange der perſiſchen Kriege Phidias auf gleicher Bahn einher, wahrſcheinlich der Jüngſte unter ihnen, und im Wettkampfe um den hartbeſtrittenen Vorzug nicht immer ſieg-

(66. 67.)

cum fecit et stadia aromon, astylon, woraus offenbar, daß Plinius ſchrieb: Eundem vicit et Leontisco. Fecit et Stadiodromon Astylon sqq. (1819.) Was Sillig C. A. v. Pythag. S. 401 dagegen vorbringt: si Pythagoras Myronem bis vicisset Plinius hoc certe multo majore verborum ornatu praedicasset, iſt von keinem Belang, ein Einfall aus der Claſſe der Sardi venales, weil nicht abzuſehen, warum, wenn Pythagoras außer einem Pankratiaſten noch einen Läufer beſſer machte denn Myron, dieſer ganz zufällige Umſtand den Plinius gewiß bewogen hätte, es mit einem viel größeren Schmuck der Worte zu preiſen. Weil übrigens auch ſeine Handſchriften cum nach dem verdorbenen Leontinus haben, nimmt er Leontiscum als ächt an, muß darum Eodem vicit in idem fecit verändern. Das iſt nun das zweyte Argument gegen die oben gegebene Anordnung: Codicum scriptura ad alia nos ducit; dazu iſt die Wiederholung des fecit in Idem fecit et Leontiscum, fecit et Stadiodromon Astylon, ſo hart, daß ſie ſelber der Styl des Plinius, der doch mittelmäßig genug iſt, nicht zuläßt. Wie aber kann der Umſtand, daß hier cum in co verändert werden muß, Bedenken erregen, da nichts gemeiner iſt als die Verwechſelung von cum, con und co, eum und eo, und eben in unſerer Stelle auch die Mſc. eundem und eodem liefern. (1828) Es iſt nur noch die Frage, wie man ſich jenes Beſiegen zu denken habe. Ich habe an einem andern Ort nachgewieſen, daß zur Feyer der Sieger in den heiligen Spielen Wettkämpfe der Dichter angeſtellt wurden, ſo daß der beſte vom Chor aufgeführte Geſang den Preis erhielt. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß in einzelnen Fällen ein ähnlicher Wettkampf auch für die Meiſter der bildenden Kunſt eröffnet || wurde, wo es galt, wer das begehrte Werk am beſten ausführte. In ſolchem konnte Pythagoras den Myron wiederholt beſiegt haben.

[154]) Pauſ. 6, 4. §. 2. — 6, 6. §. 1. §. 2. — 6, 13. §. 1. §. 4.

[155]) Plinius a. a. O. Syracusis autem claudicantem, cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.

reich, bis er, durch die Gunſt der Umſtände und die große Zeit ſeiner Heimath nicht weniger, als durch lange Uebung eines ſchöpferiſchen Geiſtes emporgetragen, im höheren Alter dahin gelangte, ſich ſelbſt in koloſſaler Größe über die Genoſſen ſeiner Kunſt aufzurichten, und durch Bildung idealer Geſtalten und jenes erhabenſten und größten Werkes der griechiſchen Kunſt, des Zeus zu Olympia, ſich auf eine Höhe zu ſchwingen, wo mit ihm „Niemand wetteifert," [156]) und die vollendete Kunſt die Heiligkeit und Majeſtät der in ihren Werken verherrlichten Götter zu erhöhen ſchien.

Indem wir nach Angabe der Zeit und Bezeichnung der Schulen und Meiſter, durch welche der ſymboliſch-heilige Styl der Urzeit in den ſchönen und erhabenen umgebildet wurde, dieſer Umbildung ſelbſt näher treten, um die Art und die Urſachen derſelben darzulegen, wird es nöthig ſeyn, vor Allem der Stoffe und Mittel im Zuſammenhange zu gedenken, welche der Kunſt zu Gebote ſtanden, dann nachzuweiſen, auf welche Gegenſtände ſie urſprünglich beſchränkt war, und wie der Kreis ihrer Darſtellungen allmählig erweitert, dadurch aber ihrer Entwickelung die Bahn geöffnet wurde.

Die älteſten Götterbilder in Griechenland waren ſämmtlich aus Holz, meiſt aus den edlern und härtern Holzarten gearbeitet, [157]) und Schnitzbilder blieben neben den ſpätern Bildſäulen aus andern Stoffen im Laufe der ganzen Zeit, von welcher wir ſprachen, im Gebrauch. Sie wurden gegen die Vermoderung mit Salben beſtrichen, deren Bereitung Pauſanias beſchreibt, zu größerem Schmucke bemahlt und zum Theil mit Gewändern aus Tuch und

[156]) Phidias praeter Jovem Olympium „quem nemo aemulatur," fecit et ex ebore aeque Minervam etc. Plin. a. a. O. S. 19. zu Anf. — Cujus (Jovis Olympii) pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo majestas operis Deum aequavit. Quintilian. 12, c. 10.

[157]) Vergl. Anmerk. 28. 3. S. 37 zur erſten Abh.

Linnen bekleidet, welche die Frauen zum Weihgeſchenk an den Feſten webten und die Prieſter aufbewahrten, um bey feyerlichen Tagen und Aufzügen den Schmuck des Gottes wechſeln zu können. [158]) ||

Neben den Holzbildern erſcheinen bereits in der älteſten Sage die irdenen aus Thon geformten und im Feuer gehärteten, an denen die Kunſt, aus weichen Maſſen zu bilden, die eigentliche Plaſtik, Figlina, ſich entwickelt hat, welche mit Recht als die Mutter der Gußkunſt oder Statuaria betrachtet wurde. Irdene Götterbilder waren jedoch in Griechenland weniger im Gebrauch als in Italien, wo Rom nur ſolche kannte, bis der Verkehr mit Griechen die andern einführte.

Auch die Bearbeitung der Metalle reicht in die Zeit des fernſten Alterthums, und in die Werkſtätte der vorhelleniſchen Telchinen und Kureten hinaus. Am früheſten wurden ſie zu Geräthen verarbeitet: eherne Opferſchalen, Becken und Dreyfüße zum Gebrauch des Götterdienſtes ſind in Griechenland ſo alt wie die Tempel ſelbſt. Bildſäulen von Metall, Anfangs mit dem Hammer getrieben, beginnen bereits mit den Dädaliden. Das älteſte gehämmerte Werk in Griechenland, das Pauſanias ſah, war ein Zeus von Learchus, welcher für einen Schüler des Dädalus gehalten ward. [159]) Als hierauf gegen den Anfang der Olympiaden in Samos der Erzguß erfunden wurde, breitete die neue Kunſt, verſchiedene Metalle zu miſchen und in Formen zu gießen, ſich ſchnell über Griechenland aus, und fand außer Samos beſonders auf Delos, Aegina und zu Sikyon ſorgfältige Pflege in berühmten Werkſtätten. Bey Weitem der größte Theil der Bildſäulen, beſonders die Weihgeſchenke, waren aus Erz gegoſſen, und der Gebrauch des Erzes in der Kunſt ſo allgemein, daß bey Plinius die

[158]) Vergl. Quatremere Le Jup. Olymp. S. 9 ff.

[159]) Vergl. Anmerk. 38, II. S. 47 zur erſten Abh.

Digitized by Google

Gußkunſt allein den Namen der Statuaria oder Bildſäulenkunſt trägt.

Die Bearbeitung des Marmor, die Sculptura oder eigentliche Bildhauerey, iſt in den älteſten Kunſtepochen untergeordnet, und fand wohl die erſte ſorgfältigere Pflege da, als man bey Veredelung der Baukunſt und dem Urſprung marmorner Tempel darauf geführt wurde, auch die zu ihrem Schmuck beſtimmten Bildſäulen, beſonders die der Giebelfelder aus demſelben Stoffe zu arbeiten. Einzelne Werke aus Marmor legt die Kunſtſage zwar den früheſten Zeiten und Meiſtern bey; zu Ruhm aber in Bearbeitung des Marmor gelangten, wie wir ſahen, erſt gegen die 50. Olympiade die Dädaliden aus Kreta und die Künſtler aus Chios. Um die weißen Geſtalten aus Marmor den übrigen Bildſäulen näher zu bringen, wurden ihre Gewande bemahlt und ſie ſelbſt mit Geräthen und Waffen aus Erz ausgerüſtet. Noch zur Zeit des Phidias beſtand dieſer Gebrauch, und die Bildhauerey gelangte erſt nach dem peloponneſiſchen Kriege zu ihrer vollen Selbſtſtändigkeit.

Aber neben den drey bezeichneten Theilen der bildenden Kunſt in Griechenland, der Plaſtik, Statuaria, und Sculptur oder dem Bildformen, Bildgießen und Bildhauen, entwickelte ſich als ein vierter den Griechen || eigenthümlicher die Toreutik an der Ausſchmückung der Holzbilder. Ehrwürdig durch Alterthum und umgeben von dem Vertrauen der gläubigen Menge blieben die Götterſtatuen aus Holz die ganze Zeit der Entwickelung herab fortdauernd ein Hauptgegenſtand, an deſſen Ausſtattung die in ihren Mitteln bereicherte Kunſt ſich unablässig verſuchte. Man hatte damit begonnen, halberhobene, aus Holz geſchnitzte Bildwerke theilweiſe mit Elphenbein, dann auch mit Silber und Gold auszulegen. Schon die Homeriſchen Geſänge erwähnen Geräthe mit Silber und dem Schmucke des Elphenbeins, die Spaltung von dieſem und ſelbſt ſeine Färbung mit Purpur. [160])

(67.)

[160]) So ſind die Zügel λεύκ᾽ ἐλέφαντι, Jl. ε 583, ein Griff am Schlüſſel, Od. φ, 7. Der Spaltung des Elephantenbeins erwähnt Od. ϑ,

Der Seſſel der Penelope, ein Werk des **Ikmalios**, iſt „gedreht mit Elphenbein und Silber,"[161]) und auch das mit Bildwerk überzogene Schild des Herakles glänzet von Elphenbein und Gold.[162]) Unter den zu unſerer Kenntniß gekommenen Werken der Kunſt iſt der Kaſten des Kypſelus das älteſte, welches Schnitzbilder zum Theil mit Gold und Silber ausgelegt enthielt. Von den Geräthen und halberhobenen Arbeiten wurde dieſer Schmuck auf die hölzernen Bildſäulen übergetragen und einzelne Glieder derſelben mit Elphenbein überzogen, oder vergoldet, oder aus Marmor angeſetzt. Bald verſchwand das Holz der Bildſäulen ganz dem Anblicke, indem es

(67.)

404. σ, 196, ſeiner Färbung ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνῃ. Il. δ, 141. Im Hauſe des Menelaus iſt Glanz des Goldes, des Elektron und des Elphenbeins. Od. δ, 73.

[161]) Τῇ παρὰ μὲν κλισίην πυρὶ κάθεσαν, ἔνθ' ἄρ' ἔφιζεν, *Δινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ*· ἥν ποτε τέκτων Ποίησ' Ἰκμάλιος Od. τ, 27 vgl. ἄορ παγχάλκεον, ᾧ ἔπι κώπη Ἀργυρέη, κολεὸν δὲ *νεοπρίστου ἐλέφαντος Ἀμφιδεδίνηται*. Od. ϑ, 405 und Ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος λέχος ἔξεον, ὄφρ' ἐτέλεσσα *Δαιδάλλων* χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἠδ' ἐλέφαντι. Od. ψ, 200. Was bey **Homer** für dieſe Arbeit δινωτὸς, ἀμφιδινεῖσθαι, das iſt für hölzerne mit der Art (πέλεκυς) τεκταίνειν, πελεκεῖν, mit dem Bohrer (τέρετρον) τετραίνειν, und mit dem **Hobel** τορνοῦσθαι. Vergl. Il. ε, 62. κ, 19. Od. ε, 244. ψ, 198. ε, 250. Dem τετραίνω (Stamm τερ in τέρετρον) iſt gleichſtämmig (τερ, τορ) τορέω und τορεύω, was zwar ſelbſt bey Homer nicht von Kunſtarbeit gebraucht wird, ſondern **einfach** als **durchſtoßen**. Il. λ, 236 und Hymn. auf Hermes 119; aber doch das davon gleichfalls ſtammende (τερ, τρε) τρητός in τρητοῖς λεχέεσσι Od. α, 440 und ſonſt oft ſtatt εὐτρήτοις. Daß hierbey an **Durchbrechen** und Durchbohren der Arbeit zur Einlegung des Schmuckes zu denken ſey, zeigt ἐν δ' ἄρα ἕρματα ἧκεν ἐϋτρήτοισι λοβοῖσι (den ſchön durchbohrten Ohrläppchen) Il. ξ, 182. Worin aber der Schmuck jener Betten beſtanden, iſt aus Od. ψ, 200 klar, wo Odyſſeus das ſeinige mit Gold, Silber und Elphenbein ausſchmückt. Daher ſind δινωτά und τρητὰ ἔργα als **dieſelben**, aus **Holz** oder **Metall**, aber mit feinen Stoffen, als Gold, Silber und Elphenbein ausgelegte zu betrachten, und wir finden demnach ſchon in Homer für ſolche ein Wort gebraucht, das dem τορεύω, τορεύματα, τορευτική ſtammverwandt iſt, welche Wörter für Arbeiten dieſer Art bey den ſpätern im Gebrauch ſind, wie Quatremere a. a. O. S. 74 ff. mit überwiegenden Gründen bewieſen hat.

[162]) Heſiod. Ἀσπ. 149. ||

Digitized by Google

nur als Gerüſt und Kern diente, der ganz mit Elphenbein und Gold überzogen ward. Das ſind die Werke der Toreutik, auffallend für uns wegen ihrer noch durch aufgetragene Farben erhöhten Buntheit und Zuſammenſetzung; aber in höchſter Achtung bey den Griechen, und allen Zeiten ihrer Kunſt angehörig. Das Heräum zu Olympia ſah Pauſanias mit ſolchen toreutiſchen Werken, meiſt aus der Schule der Dädaliden, angefüllt, und die am meiſten bewunderten Koloſſe des Phidias und Polykletus waren Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet.[163])

Wie aber die Stoffe und Mittel zur Ausführung von Kunſtwerken, ſo hatten ſich auch die Gegenſtände vermehrt, welche die Kunſt darſtellte. Die Bildſäulen, welche bis gegen die 30. Olympiade herab verfertiget wurden, waren allein die der Götter, der Bedarf neuerbauter oder erweiterter Tempel und heiliger Bezirke. Als Weihgeſchenke aber wurden nicht Bildſäulen, ſondern Dreyfüße, Keſſel, Becken und anderes Geräthe darin aufgeſtellt. So lange die Kunſt auf dieſen Bedarf beſchränkt bleibt, war für ſie der Arbeit wenig, und um ſo weniger eine Möglichkeit, die Schranken des ſymboliſch-heiligen Styles zu durchbrechen, da, im Fall ein neues Götterbild nöthig war, die Religion gebot, die Züge und Beſchaffenheit des alten, durch lange Verehrung geheiligten, zu wiederholen. So war von dem eleuthereiſchen Bacchus bey Vereinigung von Eleutherä mit Athen das Holzbild in die Hauptſtadt abgeführt worden, und der alte Tempel von Eleutherä enthielt || noch, als Pauſanias ihn ſah, eine Bildſäule des Gottes, die man als Nachahmung der alten gemacht hatte.[164]) Noch zu Onatas

(68.)

[163]) Daher ſie auch *ξόανα* heißen bey Strabo, B. 8. S. 571. B. *τὰ Πολυκλείτου ξόανα . . .. τῶν Φειδίου λειπόμενα.* Es iſt, wie bekannt, ein Hauptverdienſt des genannten Werkes von Hrn. Quatremere, den Umfang und die Wichtigkeit der Toreytik und ihrer Werke in der griechiſchen Kunſt nachgewieſen zu haben.

[164]) Pauſ. 1, 38. §. 8. *Ἐν τούτῳ τῷ πεδίῳ ναός ἐστι Διονύσου, καὶ τὸ ξόανον ἐντεῦθεν Ἀθηναίοις ἐκομίσθη τὸ ἀρχαῖον· τὸ δὲ ἐν Ἐλευθεραῖς ἐφ᾽ ἡμῶν ἐς μίμησιν ἐκείνου πεποίηται.*

Zeiten, als dieſem der Auftrag wurde, die verlorne Bildſäule der phigaleiſchen Demeter durch eine neue zu erſetzen, wurde das Bild, wie Pauſanias glaubt, nach einer Zeichnung oder einem andern Abbilde des alten Schnitzwerkes, zumeiſt aber, wie man ſagte, nach Traumgeſichtern des Künſtlers in alterthümlicher Geſtalt wiederholt. Manche Götterſtatuen legten die alte Geſtalt nie ab, und es genügt hier an die Diana von Epheſus zu erinnern. Dieſe Strenge der Satzung erſtreckte ſich ſelbſt auf die heiligen Gebäude. Ward ein Volk aus ſeinen Sitzen vertrieben, oder ſandte es Kolonien aus, ſo wurden in der neuen Heimath die Tempel nach den Maaßen und Verhältniſſen der daheim zurückgelaſſenen aufgeführt, und man glaubte, deßhalb ſey **Helike** in Achaja vom Meere verſchlungen worden, weil die Achäer wiederholt und beharrlich den aus dieſer Stadt vertriebenen Jonern die Erlaubniß verweigert hatten, zum Bau ihrer Tempel nach dem Vorbilde der alten an dieſen das Nöthige zu beobachten und zu meſſen. [165]) Auf ähnliche Beobachtung alter Formen ſelbſt in Gebäuden treffen wir bey den Römern. Als zu den Zeiten des Veſpaſian der Tempel des kapitoliniſchen Jupiter beym Brande des Kapitols war zerſtört worden, wurde der neue nach dem Plane des alten errichtet, und dieſes nicht zufällig, ſondern **die Götter**, ſo berichtet Tacitus den Ausſpruch der Haruſpices, **wollten nicht, daß die alte Geſtalt verändert würde.** Nur die Höhe des Gebäudes ward vergrößert. „**Das allein,**" ſchließt er, „**geſtattete die Religion.**" [166])

(68.)

[165]) Strabo B. 8. S. 590. B. C.

[166]) Tacitus Historiar. L. 4. c. 53. Haruspices monuere, ut reliquiae prioris delubri in paludes aveherentur; **templum iisdem vestigiis sisteretur**, NOLLE DEOS MVTARI VETEREM FORMAM .... Passimque injectae fundamentis argenti aurique stipes et metallorum primitiae, nullis fornacibus victae, sed ut gignuntur. Praedixere Haruspices, ne **temeraretur opus saxo aurove in aliud destinato.** Altitudo aedibus adjecta. ID SOLVM RELIGIO ADNUERE. Et prioris templi magnificentiae deesse creditum.

Digitized by Google

Deßhalb mußten ganz neue Verhältniſſe und Bedürfniſſe eintreten, um die alte Satzung zu erſchüttern; die Kunſt mußte aus dem engen durch Sitte und Glauben beſchränkten Pfade auf ein weiteres Feld der Thätigkeit gelangen, um die ſeit beynahe tauſend Jahren ſchlummernden Kräfte zu wecken und in neuen Bildungen zu prüfen und zu ſtärken. Dieſes geſchah, als die Bildſäulen ſich mit den Attributen und Beynamen der Götter vermehrten, als ſie nicht bloß zum Dienſte, ſondern auch zum Schmuck der Tempel aufgeſtellt wurden, und die Ehre derſelben zuletzt von den Göttern auf die Menſchen überging.

Bey ausgezeichneter Hülfe, die ein Gott im Kriege, bey Seuchen und andern Gefährniſſen zu leiſten ſchien, ward ihm ein dieſelbe bezeichnender Beyname gegeben, und, als die Mittel der Staaten ſich mehrten, zugleich ein Tempel gebaut, oder eine Bildſäule geſetzt. Bey Ausführung derſelben galt es, die Wohlthat, deren Andenken man bewahren wollte, im Werke ſelbſt auszudrücken, und in Erfindung neuer Symbole, in der Aenderung der Stellung und Bekleidung || alter Götterbilder, welche zu dieſem Zwecke nöthig wurde, fand die Kunſt den erſten Weg zur freyern Behandlung der altheiligen Idole, einen weitern aber, der zu noch größerer Freyheit und Mannigfaltigkeit führte, als man anfing, die Bilder auch anderer Götter neben dem Tempelbilde zur Ehre deſſelben und zum Schmuck des Heiligthums aufzuſtellen. Man glaubte, daß zu den Opfern und Feyern eines Gottes die ihm beſonders werthen Götter ſich in ſeinem Tempel als Gäſte verſammelten, um mit ihm des Opfermahles theilhaftig zu werden und ſich an den Lobgeſängen, Aufzügen und Spielen des Feſtes zu erfreuen. Daher entſprang die Gewohnheit, mit dem Bilde des Gottes in ſeinem Heiligthum auch jene der ihn heimſuchenden zu verbinden, und ſo eine ganze Verſammlung engverbundener Götter und Helden in denſelben einzuführen. Veranlaſſung hiezu gaben die Weihgeſchenke, welche früher in Becken, Dreyfüßen und andern Geräthen dem Gotte dargebracht wurden, indem man anfing,

fing, dieſe allmählig mit Bildſäulen zu vertauſchen. Die erſten Spuren dieſes Gebrauches zeigen ſich gegen den Anfang der Olympiaden, zahlreicher werden ſie um die Zeit, wo die Künſtlerſchulen ſich mit namhaften Meiſtern füllen, und die eine Erſcheinung iſt offenbar durch die andere bedingt. Viele Werke des Dipdnus und Skyllis und ihrer Schule, des Kanachus, des Kallon und der Nachkommen des Malas waren von der Frömmigkeit ihrer Zeitgenoſſen in Gelübden verſprochen und zu jenem Zwecke in den Tempeln als ein dem Gotte angenehmes Weihgeſchenk aufgeſtellt worden. Zu voller Ausbreitung gelangte der Gebrauch in den folgenden Zeitaltern, welche der Ruhm des Sikyoniers Polycletus, des Ageladas, Pythagoras, Onatas, dann des Myron, Phidias und des Argeiers Polycletus verherrlichet. Seitdem füllen die Bildſäulen der Götter und Heroen zum Theil in ganzen Gruppen nicht nur die Tempel, ſondern an vielen Orten auch die Bezirke und Hayne der Heiligthümer und die Schatzhäuſer, welche die einzelnen Staaten zur Aufnahme ihrer Geſchenke zu Delphi und Olympia erbauen ließen. Von allen Quellen, aus denen dieſe reichen Gaben floſſen, war keine ſo ergiebig als die Kriegsbeute, aus welcher ohne Ausnahme von allen Staaten der zehnte Theil den Göttern geweiht wurde. Bey den unaufhörlichen Befehdungen, in welche gegen zweyhundert griechiſche Staaten unter einander und mit den Barbaren in Aſien, im Pontus, Thracien, Italien, Sicilien und Afrika verwickelt waren, kam hiedurch ein nicht geringer Theil des Beſitzthums jener Zeit in die Werkſtätte der Künſtler, um in kunſtreiche Geräthe, am meiſten aber in Bildſäulen aller Größen und Stoffe verarbeitet und in den Tempeln der Götter aufgeſtellt zu werden. Hiebey iſt noch nicht in Anſchlag gebracht, was von den Staaten zu größerem Schmuck ihrer Hallen und Heilig || thümer, von Einzelnen in Folge von Gelübden oder aus Dankbarkeit, und um den Glanz des Hauſes zu zeigen, an Bildſäulen geweihet ward, noch auch die Gruppen derſelben, welche beym Aufblühen der edlen Baukunſt

um dieſelbe Zeit in beyden Giebelfeldern der Tempel aufgeſtellt wurden.

Doch zu der großen Zahl und Mannigfaltigkeit der Bildſäulen, welche die Frömmigkeit, die Dankbarkeit und die Ruhmbegierde den Tempeln weihte, kamen bald von beynahe gleicher Zahl und Wichtigkeit diejenigen, welche das Verdienſt ausgezeichneter Männer zu ehren beſtimmt waren. Nachdem man ſeit dem Anfange der hiſtoriſchen Zeit die Helden als Gründer und Schützer der Städte, oder als Göttersöhne und Ahnherrn edler Geſchlechter in Bildſäulen zur Verehrung aufgeſtellt hatte, wurden nun der Ehre der Bildſäulen auch diejenigen würdig geachtet, die zu Olympia in den heiligen Kampfſpielen geſiegt und dadurch einen Ruhm erlangt hatten, welcher dem der heroiſchen Tugend am nächſten kam. Dieſer Auszeichnung wurde zuerſt Eutelidas von Sparta, welcher Ol. 38. zu Olympia geſiegt hatte, theilhaftig, 60 Jahre nach ihm Arrhachion aus Phigalia, darauf Ol. 58. Praxidamas aus Aegina, und Ol. 61. Rhexibius aus Opus. [167]) Beyder

(68.)

[167]) Das Alter und die Gleichzeitigkeit der Bildſäule des Eutelidas ſcheint zwar durch Pauſ. 6, 15. §. 4. ἔστι δὲ ἥ τε εἰκὼν ἀρχαία τοῦ Εὐτελλίδα καὶ τὰ ἐπὶ τῷ βάθρῳ γρύμματα ἀμυδρὰ ὑπὸ τοῦ χρόνου ſicher geſtellt, und Winckelmann Geſch. der Kunſt B. 4. K. 1. §. 14. vermuthet ſogar, ſie ſey nicht die erſte ihrer Art geweſen; doch bezeichnet Pauſ. 6, 18. §. 5. ſelbſt die Bilder des Praxidamas und Rhexibius aus Ol. 59 und 61 als die älteſten, welche Siegern zu Olympia aufgeſtellt wurden, woraus folgt, daß jene des Eutelidas ihm ſpäter geſetzt wurde. Indeß kann hiefür nicht entſcheiden, was Quatremere S. 173 beybringt: Fort souvent on n'elevait de semblables statues que long temps aprés la mort des Athlètes. C'est ce que nous apprenons d'Oebotas qui avait remporté le prix dans la 6e Olympiade, et à qui les Achèens, par ordre de l'oracle de Delphes, dressèrent une statue dans la 68e. Denn für jenes Fort souvent läßt ſich außer dieſem und dem von ihm angeführten Beyſpiele Pauſ. 7, 17. §. 6. kaum ein drittes auffinden, wenn man nicht die Bildſäule des Chionis zu Olympia, ein Werk des Myron, von welcher früher geſprochen ward, dafür will gelten laſſen. Auch läßt ſich nicht einſehen, wie ein einzelnes Beyſpiel lehren könne, daß etwas ſehr oft geſchehen ſey. Endlich machten (dressèrent) die Achäer jenes Werk nicht auf

Statuen zu Olympia waren noch aus Holz, und die des Aegineten von geringerer Arbeit als die andere. In den nächſten Olympiaden fanden dieſe Beyſpiele häufiger Nachahmung, und noch im Laufe der Zeit, von welcher wir ſprechen, geſchah es, daß einem jeden olympiſchen Sieger ſeine Bildſäule, und zwar aus Erz, in dem Bezirke des olympiſchen Heiligthums aufgeſtellt wurde. Zu dieſen Bildſäulen der Sieger in den verſchiedenen Theilen des Wettkampfes kamen bald die Siegeswagen aus Erz mit Roſſen und Wagenlenkern. Nachdem Kleoſthenes Ol. 66. durch Aufſtellung des ſeinigen den Gebrauch eingeleitet hatte, folgten bald Gelo, Hiero und andere, welche vermögend genug waren, den Ruhm ihres Sieges im Viergeſpann durch ſo prachtvolle Weihgeſchenke zu befeſtigen. Was aber zu Olympia geſchah, fand auch für die Sieger zu Delphi und auf dem Iſthmus Nachahmung, und ſo bekam auch von dieſer Seite die Kunſt einen mächtigen Antrieb, ſich ſtets in mehreren und mannigfaltigeren Geſtaltungen zu verſuchen.

Von dem in heiligen Feſtſpielen erworbenen Verdienſt wurde die Ehre der Bildſäulen auch auf andere, dem Gemeinweſen erſprießliche Thaten übergetragen. Zuerſt wurden in Athen Harmodius und Ariſtogeiton dieſer Auszeichnung theilhaft, [168]) gleich nach Vertreibung der Piſiſtratiden Ol. 67. 2.; doch ward ſie in der Zeit, von welcher wir ſprechen, nur ſparſam ertheilt. In Athen wurde nach den Tyrannenmördern erſt Konon Ol. 94. ihrer würdig geachtet, außer || Athen Arimneſtus, von den Platäern, die er gegen Mardonius angeführt hatte, [169]) die Kriegs=

(68. 69.)

Befehl des delphiſchen Orakels, ſondern wurden von dieſem nur belehrt, || daß der Zorn des verſäumten Oebotas ihre Jugend hindere, zu Olympia zu ſiegen. Hierauf erweiſen ſie dem Oebotas andere Ehren, und errichten ihm auch die Bildſäule, um ſeinen Groll zu beſänftigen.

168) Ueber die angeblich ältere Bildſäule des Solon vergl. Köhler a. a. O. S. 6.

169) Pauſ. 9, 4. §. 1.

Digitized by Google

oberſten der Phokeer gegen Theſſalien nebſt dem Wahrſager Tellias,[170]) und von den Syrakuſiern Gelo.[171])

Indem wir hiemit nachgewieſen, wie die bildende Kunſt nach Vermehrung ihrer Mittel und Stoffe auch den Kreis ihrer Darſtellungen erweitert, darin außer den einzelnen Tempelbildern allmählig die Bildung von Göttern und Menſchen aller Art und Form aufgenommen, und bey dieſem Geſchäft in der Geſinnung jener Zeit einen ſtets wirkenden Antrieb zu großer Thätigkeit und Uebung empfangen hat, haben wir zugleich die Urſachen ihres Aufblühens in Griechenland angedeutet.

Zuerſt finden wir durch jene Verhältniſſe die Grundbedingung alles künſtleriſchen Gedeihens auf eine ausgezeichnete Art darin gegeben, daß der Kunſt eine ihrem Weſen und ihrer Würde gemäße Beſtimmung angewieſen war. Wir ſehen die Frömmigkeit gegen die Götter und die Dankbarkeit gegen die Menſchen als ein tiefes unabweisbares Bedürfniß im Volke ausgeſprochen, und die Kunſt berufen, dieſem durch Ausbildung zahlloſer Geſtalten aller Stoffe und Formen unabläſſig zu genügen, die Tempel und öffentlichen Hallen mit Göttern und Helden, das Gemüth mit edlen Gefühlen zu erfüllen und das öffentliche Leben mit Schönheit, Würde und mit großen Erinnerungen zu ſchmücken. In dieſer ihrer Beſtimmung iſt ſie Allem verbunden, was das Leben Großes und Ehrwürdiges bot, gehoben noch durch den Ruhm, den ihre Werke auf Künſtler und Staaten zurückſtrahlten, und begünſtigt durch das wachſende Gedeihen und die höhere Richtung, in welche durch die Perſerkriege alle Geſinnungen und Handlungen des Volkes hineingezogen wurden.[172])

Sodann erklärt ſich, wie gerade nach Ol. 60. zu der Zeit des

170) Pauſ. 10, 1. §. 4.

171) Aelian V. H. 6. c. 11.

172) Die weitere Entwickelung der hier angedeuteten Urſachen liefert die geiſt- und gehaltreiche Schrift „über den Reichthum der Griechen an plaſtiſchen Kunſtwerken“ von Fr. Jakobs S. 43 ff.

Polykrates und der Piſiſtratiden, wo zuerſt die Frömmigkeit und öffentliche Dankbarkeit jene für die bildende Kunſt heilſame Richtung nahm, und die Bildſäulen der Götter und Menſchen ſich von allen Seiten vervielfältigten, eine ſo große Anzahl ausgezeichneter Toreuten, Plaſten und Sculptoren, wie wir geſehen haben, Gitiadas, Kallon, der ältere Kanachus, Ariſtokles, Kritias, Hegeſias, der ältere Polycletus, Ageladas und Andere zuſammentreffen, und wie gerade damals bey der raſchen Thätigkeit ihrer Werkſtätte und der vielſeitigen Anſtrengung wetteifernder Kräfte es geſchehen konnte, daß durch dieſe heilige Schaar alter Meiſter die Morgenröthe der griechiſchen Kunſt herangeführt wurde.

Zugleich aber mußte jene Mannigfaltigkeit und Neuheit der Werke, in denen die geweckte Kunſt auf dem erweiterten Gebiete ſich unabläſſig verſuchte, die Be || freyung von den Feſſeln der ſymboliſch-heiligen Form und ihrer Satzungen allmählig vorbereiten. Schon als es galt, die alten Tempelbilder mit neuen Attributen zur Bezeichnung neuerwieſener Eigenſchaften des Gottes zu wiederholen, ward wenigſtens für das Symbol und anderes Unweſentliche Entfernung vom alten Typus möglich, noch mehr, als man zu dem einzelnen Gott des Tempels die Bildſäulen anderer Gottheiten, gleichſam die Glieder ſeiner Familie verſammelte, für deren Darſtellung an dieſem Orte kein vorhandenes Urbild ſtrenge Wiederholung des durch heilige Satzung Beſtimmten vorſchrieb. Als aber zuletzt neben den Göttern auch Menſchen in Bildſäulen aufgeſtellt wurden, konnte das feſte Gepräge des frühern Bildwerkes mit größerer Entſchiedenheit erſchüttert und genöthigt werden, der Bildung naturgemäßer Geſtalten Raum zu geben. Wenn bey jenem heilige Scheu das fromme Gemüth des Künſtlers hinderte, die alten Züge der urväterlichen Gottheit und die Eigenthümlichkeit ihrer ehrwürdigen Geſtalt durch Umänderung zu entweihen, ſo bot jetzo die Bildung eines Jünglings oder Mannes in der vollen Blüthe jugendlicher Kraft und Schönheit einen der frühern Kunſt unbekannten Gegenſtand dar, welcher den herkömmlichen Satzungen

der Tempelbilder unerreichbar, zu ſeiner Darſtellung andere Mittel in Anſpruch nahm, und andere Kräfte hervorrief. Hier gerade wurde die Kataſtrophe des altheiligen Gepräges, durch die Gunſt der Umſtände ſchon früher vorbereitet, am Ende herbeygeführt, und die Kunſt von der Nachahmung überlieferter Gebilde zur Nachahmung der Natur herübergeleitet.

Doch dürfen wir uns nicht bergen, daß hiemit nur das Aeußere, die ſichtbaren und offenliegenden Urſachen jener großen Begebenheit und der Geburt der höhern Kunſt in Griechenland bezeichnet ſind.

Auch in Aegypten wurden Bilder von Menſchen verfertiget: die Bildſäulen der Hohenprieſter, der Könige und ihrer Frauen erfüllten in langen Reihen die Heiligthümer, welche Herodot beſchreibt; und doch war Alles, Götter und Menſchen, nach denſelben Maaßen gemeſſen und nach unabänderlicher Satzung in gleicher Steifheit alterthümlicher Formen dargeſtellt; und es iſt kein Zweifel, daß Anfangs auch in Griechenland die Darſtellung menſchlicher Geſtalten dem Richtſcheit, oder, wie es heißt, dem alten Rhythmus der frühern Kunſt unterworfen war. Noch jene erſt nach Ol. 53. aufgeſtellte Bildſäule des Arrhachion war, wie die ägyptiſchen, mit nicht weit getrennten Füßen und mit geraden am Leibe bis zu den Hüften herabhängenden Armen gebildet. Es iſt umſonſt, daß man geſucht hat, dieſes durch die Annahme zu erklären, in jener Darſtellung ſey angedeutet geweſen, daß Arrhachion erſt nach ſeinem Tode Sieger geworden || ſey; [173]) er war von ſeinem Gegner vor den Augen der Zuſchauer erwürgt, und dann von den Richtern als Sieger gekränzt worden. Denn die Aufſtellung einer Leiche ſteht mit allem griechiſchen Weſen und Begriffe in geradem Widerſpruch, und nicht todt, ſondern alt wird jene Stellung von Pauſanias genannt. [174]) „Die Bildſäule,“ ſagt

(69.)

[173]) Vergl. Anm. 44. zur erſten Abh.

[174]) Pauſ. 8, 40. §. 1. Φιγαλεῦσι δὲ ἀνδριάς ἐστιν ἐπὶ τῆς ἀγο-

er, „iſt ſowohl im Uebrigen alt, und nicht am wenigſten in der Stellung.“ Dazu nehme man, daß in den auf Aegina gefundenen Statuengruppen die Geſichter aller Kämpfenden nicht anders als das der Göttinn nach einem und demſelben Gepräge ausgeführt ſind, und in dieſem Theile die Bildung des Menſchlichen der Satzung unterworfen erſcheint, welche für die Bildung der Götter geheiligt worden.

Die Unterſuchung ſtellt ſich ſofort darauf, wie es gekommen, daß, während in Aegypten und, wie es ſcheint, in allen vorgriechiſchen Ländern, die Bildſäulen der Menſchen in die für Götterſtatuen erfundenen Satzungen hineingezogen und nach gleichen Geſetzen gebildet wurden, in Griechenland, wenn auch nicht ſogleich, doch am Ende das Gegentheil hievon geſchah, indem hier durch die Darſtellung der Menſchen die Darſtellung der Götter umgewandelt, und ſofort alles Bildwerk auf dem Wege der Naturnachahmung bey wachſender Einſicht den edlen Formen der vollendeten Kunſt entgegengeführt wurde.

Wir haben hiemit offenbar nicht ein Ereigniß von untergeordneter Bedeutung, ſondern eine große Begebenheit von höchſter Wichtigkeit angedeutet. Denn zum erſten Male im ganzen Laufe der Zeiten und ſeiner Entwickelung erſcheint hier der menſchliche Geiſt auf dem Gebiet der bildenden Kunſt nach dem Bruch alter Feſſeln und Schranken bereit, ſtatt dem Anſehen des Herkommens der eigenen Einſicht zu folgen, und von der Bahn des Gehorſams auf die der freyen Forſchung überzugehen, und wie der Verſuch neu, unerhört, ſo iſt der Erfolg unerwartet, groß, überraſchend: nach einem einzigen Jahrhunderte die Erſchaffung einer neuen, in

(69.)

ρᾶς Ἀῤῥαχίονος τοῦ παγκρατιαστοῦ, τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρᾷ αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν· πεποίηται μὲν δὴ ἡ εἰκὼν λίθου· λέγουσι δὲ καὶ ἐπίγραμμα ἐπ᾽ αὐτῇ γραφῆναι· καὶ τοῦτο μὲν ἠφάνιστο ὑπὸ τοῦ χρόνου.

Digitized by Google

ſich vollendeten, das Höchſte in heiterer Schönheit und ruhiger Majeſtät umfaſſenden Welt der bildenden Kunſt.

Hier iſt Erklärung unmöglich, wenn man die Erſcheinung nicht als eine einzelne, ſondern in ihrem Zuſammenhange mit den andern Umwandlungen jener Zeit, mit dem ganzen Schauſpiele betrachtet, welches Griechenland in dem Jahrhunderte vor Ausbruch der perſiſchen Kriege darbietet, und die allgemeine Kraft zu bezeichnen ſucht, als deren Aeußerung ſich Alles darſtellt, was auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens, der Wiſſenſchaft und Kunſt aus dem Herkömmlichen in das Beſſere ſich umwandelt. ||

In der erſten Abhandlung haben wir Griechenland in einem treuen Beharren an überlieferten Formen, Sitten und Einrichtungen gezeigt, und in der Feſtigkeit ſeiner Satzungen, beſonders der religiöſen, den letzten Grund von dem langen Feſthalten der Kunſt an überlieferten Bildungen nachgewieſen. Dieſes Land, großen Theils das Kind und der Pflegling des Morgenlandes, war jedoch durch Zerſpaltung in ſo viele ſelbſtſtändige Staaten, durch Entfaltung ſeines innern Lebens und den Uebergang zu den verſchiedenſten Formen freyer Gemeinden nicht weniger als durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit ſeiner religiöſen Anſtalten und Sagen der Gleichförmigkeit und Stätigkeit des alten Morgenlandes entwachſen, und, wiewohl unter der Obhut uralter Prieſterſchaften, welche zu Dodona und Delphi über Bewahrung alten Glaubens und alter Sitte wachten, in der ganzen Maſſe ſeiner edlen Bürger zur Beſinnung über ſich ſelbſt und zum Gefühl und Bewußtſeyn der höchſten Bedürfniſſe des Lebens wie des Geiſtes aufgewacht. Hiemit aber war der Weg gebahnt, das Denken von den Feſſeln des Herkommens zu erlöſen und in der freyen Forſchung eine neue bis dahin ungekannte Macht unter die Völker einzuführen. Der Geiſt, welcher aus dem Traume und dem Glauben der Kindheit zur Erwägung der Gründe deſſen, was ihn umgibt, übergeht, duldet nichts, was der neugewonnenen Ein-

Digitized by Google

ſicht in das Beſſere widerſtreitet, und geſtaltet die alten Formen im Leben wie im Staate, in der Wiſſenſchaft wie in der Kunſt, nach den höhern Geſetzen der Zweckmäßigkeit und Weisheit, welche ſich ſeiner durchdringenden Thätigkeit enthüllt haben. Dieſer Geiſt der Forſchung, die freygewordene und ſich ſelbſt überlaſſene Kraft des Menſchen zeigte ſich, ſeit es Staaten gab, zum erſten Male in jener denkwürdigen Zeit, als die verjüngende, das Gute zum Beſſern führende Macht; und auch im Gebiete der Kunſt iſt es durch ſie geſchehen, daß die Satzung dem Begriffe und der Glaube der Einſicht unterworfen ward.

Nach der allgemeinen Bezeichnung der wirkenden Urſache iſt es nöthig, was auf andern Gebieten durch ſie geſchah, mit dem Gange der Kunſtentwickelung in Verbindung zu ſetzen, um dieſe mit der Erſcheinung des allgemeinen Umbildens und Fortſchreitens als Theil mit dem Ganzen in Zuſammenhang und Uebereinſtimmung zu bringen.

Am früheſten hatte ſich jener Geiſt des Forſchens und Umgeſtaltens an beſſerer Begründung und Anordnung der geſelligen Verhältniſſe im Staate verſucht und entwickelt. Um Ol. 50., wo die Kunſt aus ihrer langen Ruhe kaum zu erwachen begann, empfing ſchon Athen durch Solon die weiſeſte Geſetzgebung, die das griechiſche Alterthum geſehen hat. Dann wandte ſich ſeine Kraft ſeit Thales || in der joniſchen Schule und bald auch in der eleatiſchen, zu dem in den Theogonieen nur angedeuteten Urſprunge des Weltalls aus dem Chaos, um die letzten Gründe der Erſcheinungen, und hinter ihnen das Weſen der Dinge zu entdecken. Nirgend hat er ſo viel an Stärke, Selbſtſtändigkeit und Vertrauen auf die eigenen Mittel gewonnen, als auf dieſem Gebiete, wo es ihm gelang, Anfangs in voller Eintracht mit der Theologie und um ihre Lehren zu ergänzen, die Philoſophie und durch ſie die Freyheit menſchlicher Entwickelung für alle Zeiten zu begründen. Die erſten

Digitized by Google

Verſuche hiezu fallen mit den Zeiten des Dipönus und Skyl-lis zuſammen, und als gegen die 65. Olympiade die Kunſt in voller Entwickelung begriffen war, ſtanden die Schulen der Jonier und Eleaten unter Anaximenes und Xenophanes, mit ihnen die Pythagoreer, in voller Blüthe. Wie aber in den Verhältniſſen des öffentlichen Lebens und auf dem Felde der Philoſophie, ſo war die Forſchung auf dem Gebiete der Poeſie und der ihr engverbundenen Tonkunſt erſchienen. Nicht weniger feſt wie die Satzungen der bildenden Kunſt, ſtanden die der Muſik, und die Verwandlung derſelben war als gefährlicher Eingriff in die Staatsordnung verwehrt. Es iſt bekannt, was zu Sparta dem Timotheus begegnete, als er die Saiten der Leier vermehrt hatte. Die Tonkunſt pflegte nur derjenige nach Recht und Gebühr, welcher die alten Geſetze derſelben nicht übertrat. Doch die neuerworbene Fertigkeit, das Unvollkommene des Hergebrachten zu erkennen und ſtatt ſeiner das Beſſere aufzuſuchen und geltend zu machen, überwand auch hier allmählig die Macht der Gewohnheit und ihre Schranken. Die lyriſche Poeſie war neben der epiſchen entblüht, und die kunſtreichern Formen, welche ſie durch Archilochus und beſonders gegen die 50. Olympiade in der lesbiſchen Schule durch Sappho und Alcäus gewonnen hatte, führten auch die Erweiterung der muſikaliſchen Geſchlechter und Arten herbey, und bereiteten den Uebergang der alten Nomen in die kunſtreicheren und ſinnvolleren Melodieen vor, mit welchen der dithyrambiſche und nachher der tragiſche Chorgeſang ausgeſtattet wurde. Während Kanachus und Ageladas die alte Kunſtform veredelten und die Zeiten des Phidias vorbereiteten, erweiterte Terpander das muſikaliſche Syſtem und ſetzte Laſus von Hermione, des Pindarus Lehrer, die feyerlichen Weiſen des doriſchen Dithyrambus, aus denen zur Zeit des Myron und Phidias der lyriſche Geſang des Pindarus und der tragiſche des Aeſchylus einen vollendeten Tonſatz ableiteten. Nichts gleicht ſich ſo ſehr, als die Entwickelung der Tonkunſt

Digitized by Google

und der bildenden Kunſt. Hier ſtimmen Zeit und Art, Schwierigkeiten und Hülfsmittel, Gang und Erfolg auf das Vollſtändigſte zuſammen, und in beyden, wie in jener ganzen Zeit, iſt als letzter und innerſter Grund der Erſcheinungen, als das, was den Griechen zum Grie || chen machte, dieſelbe Macht waltend und wirkend, nämlich die Selbſtſtändigkeit im Denken und Handeln, zu welcher der menſchliche Geiſt aus langer Unmündigkeit damals zuerſt erſtarkt war.

Hiernächſt kommt die Frage zu erledigen, wie die Kunſtentwickelung geſchehen, welchen Gang ſie genommen, zu welchem Ziele ſie geführt habe.

Seit Winckelmann hat man angefangen, die Reſte der älteren griechiſchen Bildwerke zuſammenzuſtellen und zu vergleichen, um an ihnen nachzuweiſen, wie nach und nach die ſteifen und geſpannten Glieder ſich wahr und naturgemäß ausbilden, die Züge des Angeſichtes aus der alten Starrheit und Gleichförmigkeit in lebendigere Formen und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes übergehen, die Haare aus den gleichförmigen ringelmäßigen Locken zu gefälliger Weichheit, die ſteifgefalteten Kleider zum freyen Wurf der Falten gelangen, bis die ganze Geſtalt mit Allem, was an ihr haftet, jeder Hemmung entbunden, ſich in voller und freyer Eigenthümlichkeit zu bewegen ſcheint.

Ungefähr daſſelbe berichten uns, wie wir ſchon angeführt, nur in allgemeineren Ausdrücken, die Stellen der Alten, beſonders der Rhetoren, bey denen der Kunſtentwickelung hauptſächlich in Bezug auf die Beredſamkeit Erwähnung geſchieht. Die Werke des Kritias und Hegeſias nannte Lucian ſtrengangezogen, ſehnig, hart und genau nach beſtimmten Linien gedehnt, Cicero die Bildſäulen des Kanachus zu hart, als daß ſie die Wahrheit nachahmten, die des Kalamis zwar hart, aber doch ſchon weicher, als die des Kanachus, und auf ähnliche Weiſe Quintilian die des Kallon und Hegeſias zu hart und den tuscaniſchen ſehr nahe, ſchon weniger ſtarr die des Kalamis, und

Digitized by Google

noch weicher als die genannten die des Myron. Hiezu bemerkte Plinius, Myron habe nur die Leiber mit Sorgfalt ausgeführt, aber die Empfindungen der Seele im Geſichte nicht ausgedrückt, und auch das Haar nicht beſſer gebildet, als es das rohe Alterthum eingeſetzt, Pythagoras aber zuerſt die Symmetrie genauer beachtet, die Adern zuerſt angedeutet und das Haar naturgemäßer gearbeitet.

Das Alles reicht zwar für die Sache, von welcher es hier ſich handelt, nicht aus; doch gibt es Stoff, um die Unterſuchung einzuleiten, und zeigt, in welche Folge man die Meiſter ſtellte, an deren Werken der Uebergang des alten in den neuen Styl ſichtbar wurde, Kritias und Hegeſias, Kanachus und Kallon, dann Kalamis, Myron und Pythagoras kommen hiebey neben- und nacheinander in Berechnung. Auch dieſes iſt klar, daß die Werke der älteſten jener Künſtler ihren Beurtheilern nicht der Wahrheit oder Natur nachgeahmt, ihnen alſo || nach alter Satzung gebildet erſcheinen, und daß die Satzung des rohen Alterthums noch am Schluſſe dieſer Zeit von Manchen abſichtlich und mit Bewußtſeyn wenigſtens im Einzelnen beybehalten wurde. Denn Niemand wird zum Beyſpiel glauben, daß Myron die Körper naturgemäß und von ſo großer Vortrefflichkeit, wie wir ſahen, bilden konnte, die Haare aber nicht anders zu bilden vermocht hätte, als nach der Einrichtung des rohen Alterthums.

Dieſe Hindeutungen auf Dinge und Anſichten, welche, in ihrer Ganzheit und in ihren Folgen aufgefaßt, von den gewöhnlichen Vorſtellungen über griechiſche Kunſtentwickelung verſchieden ſind, ſuchen wir zuvörderſt zu erläutern und zu beleuchten.

Wenn vorher von dem freygewordenen Geiſte der Forſchung als dem letzten Grunde der Umwandlung alter Formen in jener Zeit geſprochen wurde, ſo ſollte dadurch weder geſagt werden, daß er zu einer beſtimmten Zeit in die Künſtler übergegangen, noch, daß er, einmal erwacht, ſogleich die alten Schranken umgeworfen und ſich in voller Selbſtſtändigkeit erwieſen habe; endlich auch nicht,

Digitized by Google

daß er in allen Schulen und Meiſtern auf gleiche Art wirkſam gewesen, und jeder Fortſchritt zum Beſſern ſogleich für die geſammte Kunſtausübung in Griechenland ſey benutzt worden. Keine dieſer Behauptungen wäre der Natur der Sache gemäß, jede einzelne im Widerſpruch mit dem Geiſt der alten Schulen, mit den Geheimniſſen, oder wie es Plinius nennt, den Finſterniſſen ihrer Werkſtätte, [175]) und mit der Feſtigkeit der in ihnen überlieferten Regeln.

Von dem Triebe und der Geneigtheit zu verbeſſern iſt das menſchliche Gemüth in keiner Zeit und Lage ganz verlaſſen. Ihr voller Mangel wäre geiſtiger Tod. Selbſt in der ſtrengen Satzung der ägyptiſchen Kunſt offenbart ſich ein Fortgang vom Rohen zum Gebildeten, und wer die ungeſtaltetſten ihrer Idole mit dem feinausgeführten und geglätteten Bildwerke ihrer beſten Reliefe, oder der kunſtreichen Behandlung ihrer ſpätern Bildſäulen aus Porphyr und Granit zu vergleichen Gelegenheit hat, wird einen Uebergang vom Geſtaltloſen zum Wohlgeordneten, vom Abſtoßenden zum Gefälligen, vom Rauhen zum Feinen nicht verkennen; aber dem weitern Fortgange war bey ihnen durch prieſterliche Ordnung unüberſteigliche Schranke geſetzt. Die Verhältniſſe der Figur und ihrer Theile, die Art der Stellung und Bekleidung, die Form der Geſichtsbildung waren gegeben, und die Verbeſſerung auf feinere Behandlung des Einzelnen eingeſchränkt. Die ägyptiſche Kunſt zeigt demnach zwar ebenfalls den Trieb und die Geneigtheit zu verbeſſern, aber in enge Schranken eingeſchloſſen, inner welcher allein ihm Bewegung und Thätigkeit geſtattet iſt, und aus dem Siege der Satzung über die Freyheit fortſchreitender Entwickelung ging ein durch jene Beſchränkung feſtbeſtimmter || Charakter der ägyptiſchen Kunſt, die unerſchütterliche Ruhe und Unveränderlichkeit hervor, in welcher ſie nach Plato ſeit zehntauſend Jahren befangen war. [176])

In einer ähnlichen Befangenheit ſehen wir die griechiſche

(69.)

[175]) Officinarum tenebrae. Plinius H. N. 33 in Prooem.

[176]) Vergl. Anmerk. 49 zur erſten Abh.

Kunſt zwiſchen Dädalus und den letzten Dädaliden während eines Zeitraumes von beynah tauſend Jahren feſtgehalten. Allmählige Ausbildung des Einzelnen, Verſchwinden des Abſchreckenden der älteſten Gebilde, Erweiterung der Mittel, der Stoffe, der Werkfertigkeit, und doch die Werke am Schluſſe dieſes Zeitraumes den älteſten gleichgeachtet, alſo in andern Lagen auch hier die Geneigtheit zu verbeſſern von der Entſchiedenheit zu bewahren in einen engen Kreis eingeſchloſſen und in ſeinen Gränzen gefangen gehalten. Als nun unter Umſtänden und aus Gründen, von denen wir geſprochen, die Erhebung der Geiſter über das Herkömmliche auch auf dem Gebiet der Kunſt ſichtbar wurde, und die Kunſtentwickelung eintrat, ſo iſt hiernächſt nicht ein Aufhören jener Hemmung, ein gänzliches Niederwerfen der alten Schranken anzunehmen, ſondern eine Milderung jener, eine Erweiterung dieſer, ſo daß die Geneigtheit zu verbeſſern über die Entſchiedenheit zu bewahren nur nach und nach das Uebergewicht erhielt, und in dieſem Anfangs leiſen, dann offenen Ringen der beſſern Einſicht mit der Gewalt heiliger Satzung und den Erfolgen deſſelben iſt offenbar die Eigenthümlichkeit der griechiſchen Kunſtentwickelung ausgeſprochen. Die Regeln und Geſetze über Symmetrie und Rhythmus der Geſtalten, die innere Kunde des Verfahrens und der Werkfertigkeit blieb, wie ſie in den Schulen herab von Meiſter auf Lehrling war überliefert worden, und in den alten Kanon, den erſt Pythagoras änderte, ward von Schönheit, Naturgemäßheit und lebendigem Weſen übergetragen, was in ihm Raum fand, ohne ſein Innerſtes aufzuheben. Hievon geben ein merkwürdiges Zeugniß jene auf Aegina gefundenen und durch ein günſtiges Geſchick unſerm Vaterlande zugewieſenen Bildſäulen, an denen die Kunſt in voller Entwickelung erſcheint. „Die ſeltene Kühnheit der Stellung,“ ſagt ein engliſcher Beſchreiber, [177]) „die Verſchiedenheit der Haltung, ſo günſtig

[177]) On the Aegina Marbles. By C. R. Cockerell, Esq. im

Digitized by Google

der Entfaltung der menſchlichen Geſtalt, die Reinheit der Kunſt in Zuſammenſetzung der Gruppen zeigen die reifen Studien einer lang aufgerichteten Schule, in welcher nicht die erſten Verſuche, ſondern die erprobten und anerkannten Fertigkeiten vereinigt und in Ausübung gebracht ſind," und der wohlunterrichtete deutſche Künſtler, der von ihnen Nachricht gibt: [178]) „In den Körpern iſt eine wohlverſtandene Nachahmung der ſchönen Natur, vereinigt mit der vollkommenſten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von ſelbſt folgen und ſich ergeben mußte, daß alſo geſtaltete Glieder lebendig und bis zur Täuſchung natürlich erſcheinen, ſo zwar, daß man ſich bey einigen || Theilen, wegen ihrer bis zur Täuſchung gehenden Natürlichkeit, davor entſetzt und ſich ſcheuet ſie anzurühren." Aber ungeachtet dieſer Naturgemäßheit behauptet die überlieferte Regel und die Satzung der Schule, was in jener Nachricht das Conventionelle heißt, doch noch ſelbſt an ſo vollkommen ausgeführten Werken altes Recht und unbeſtrittenen Einfluß. Dieſe Natürlichkeit, heißt es, ſey nicht frey vom Conventionellen, man bemerke an einigen Theilen des Körpers gewiſſe Sonderbarkeiten und Abweichungen von der gewöhnlichen Form, und Manchem werde nicht klar ſeyn, wie eine Figur voll Leben und Bewegung auch zugleich eine gewiſſe Steifheit an ſich haben könne. Noch beſtimmter äußert ſich hierüber die engliſche Beſchreibung: [179]) „Ein Kanon und ein Sy-

(69.)

Journal of Science and the Arts No. XII. S. 327 sqq. London 1819. Ich verdanke die Kenntniß dieſer auf dem gewöhnlichen Wege bey uns noch nicht angekommenen Abhandlung der gefälligen Mittheilung des Herrn Geh. Oberbaurathes Leo v. Klenze, an den ſie der Verfaſſer unmittelbar nach ihrer Erſcheinung aus London geſchickt hatte.

[178]) Johann Martin Wagners Bericht über die äginetiſchen Bildwerke. Mit kunſtgeſchichtlichen Anmerkungen von Fr. W. J. Schelling. Stuttg. 1817. S. 89. Vergl. S. 91.

[179]) A canon of proportion and system of anatomical expression are observable throughout these Marbles and it is evident that a long practised rule has been applied to each part of them. S.

ſtem anatomiſchen Ausdrucks ſind überall an dieſen Marmorbildern bemerkbar, und es iſt klar zu ſehen, daß eine langausgeübte Regel bey einem jeden Theile derſelben in Anwendung iſt gebracht worden." — Sodann: „Die Stellungen ſind alle augenblicklich, nirgend nach einer akademiſchen Figur, ſondern mit vollendeter Kenntniß der Wiſſenſchaft und aus inniger Vertrautheit mehr als durch eine wirkliche Kopie und Nachahmung der Natur."

Dieſe Nachrichten, deren Genauigkeit und Wahrheit jetzt, nachdem die Bildſäulen unter uns angekommen ſind, ein Jeder als ſo vollkommen genau und der Wahrheit gemäß erkennen kann, daß ihnen nichts beyzufügen iſt, zeigen die äginetiſchen Meiſter

(69. 70.)

339. Der jetzt ziemlich geläufige Ausdruck Conventionell iſt zu unbeſtimmt, als daß er dieſe Sache bezeichnen könnte. „Etwas, worüber man übereingekommen iſt." Hier fragt ſich dann nach Zeit und Urſache der Uebereinkunft, nach den Perſonen, durch welche, nach den Umſtänden, unter denen ſie getroffen worden; und werden hier alle dieſe Fragen der Sache gemäß beantwortet, ſo iſt eben jene in uralter Zeit getroffene, von der Religion gebotene Uebereinkunft die heilige Satzung der Kunſt, von welcher wir geſprochen haben, und gerade das iſt es, was das franzöſiſche Wort am wenigſten ausdrückt. || Anderwärts hat man geglaubt, jenes Beobachten alter Formen als Mode bezeichnen zu können. Doch auch dieſes Wort bezeichnet nicht gut und erklärt noch weniger. Was wir Mode nennen, eine blinde Gewalt grundloſer Formen und ihres Wechſels im geſelligen Leben und Verkehr, iſt dem Alterthum, dem griechiſchen beſonders, ganz unbekannt. Was dort feſt ſtand, beruhte auf Herkommen, und dieſes Herkommen auf alten Anſichten und Vorſtellungen vom Heiligen, Sittlichen oder Schicklichen, es war durch die Feſtigkeit derſelben gegen die Laune des Wechſels geſichert und nur durch wachſende Einſicht in das Beſſere und Zweckmäßigere zur allmähligen Umwandlung althergebrachter Formen genöthiget, es war wieder Satzung oder Geſetz, *νόμος*, nicht eben von einer geſetzgebenden Behörde beſtimmtes und geſchriebenes, was *νόμος*, *νομοθετεισθαι* überhaupt nicht urſprünglich und allein bedeutet, ſondern eben das durch Herkommen und Sitte Beſtimmte, Feſtſtehende. — Auch hier iſt vor Allem nöthig, nicht durch moderne Anſichten und Begriffe die Probleme des Alterthums zu verdecken, oder zu umgehen, ſondern daſſelbe aus ſich ſelbſt, aus ſeinen Anſichten und Begriffen zu erklären.

Ueber

Digitized by Google

Meiſter durch lange Uebung dahin gelangt, die menſchliche Geſtalt mit Vollkommenheit zu bilden, dieſe Bildung aber nicht, wie bey den ſpätern Künſtlern, nach dem durch den Anblick erregten Eindruck, ſondern nach feſter Regel und angenommener Satzung in die einzelnen Theile hinein ausgeführt, und ſo tritt uns noch mitten im Laufe der Kunſtentwickelung jener Kampf der Einſicht mit der Satzung, den wir als ihr Weſen bezeichnet haben, entgegen; doch ſo, daß das Streben nach dem Wahren und Naturgemäßen bereits entſchiedenes Uebergewicht erlangt und die Starrheit der ältern Form beynahe ganz erweicht hat. Weit entfernt, in einem ſolchen Kampfe der Naturerſcheinung und Ueberlieferung Hinderniß und Hemmung der aufſtrebenden Kunſt anzunehmen, erkennen wir vielmehr eben in der ihr aufgelegten ſtrengen Uebung herkömm-

(70.)

Ueber die Reſte von Steifheit in Behandlung des Nackten äußert ſich Wagner S. 91: „Ich möchte es das Gepräge der Unſchuld und Kindheit nennen; denn auf gleiche Weiſe zeigt es ſich in den früheren Kunſtwerken der Griechen und den oben erwähnten Werken des 14ten und 15ten Jahrhunderts" (an den Gemälden von Giotto, Pinturicchio, Pietro Perugino u. A.). Der bildliche Ausdruck, Gepräge der Unſchuld und Kindheit, läßt eine doppelte Deutung zu. Entweder waren jene alten Maler noch nicht zur Beſinnung erwacht, daß alle Theile ihrer Werke gleichmäßig ausgeführt werden müßten, und begnügten ſich an Ausführung des Geſichtes, oder ſie bildeten, mit einer Hingebung, die nicht weiter erwägt, dieſe Steifheit eben ſo in ihren Bildern, wie ſie in denen der Vorgänger geweſen war. Indeß möchte dieſer Mangel an Erwägung ſchwerlich nachzuweiſen, und auch hier Scheu vor Aenderung des Hergebrachten, Feſthalten an der Weiſe der Vorfahren der wahre Grund ſeyn. Merkwürdig iſt dabey, wie die bildende Kunſt in Griechenland mit dem Körper zuerſt aufs Reine kam, und das Geſicht zuletzt veredelte, während die Malerey des Mittelalters die Köpfe mit großer Anmuth und reinem Ausdrucke eines frommen und ruhigen Gemüthes bildet, indeß die andern Theile noch verſäumt ſind. Den Grund jener Erſcheinung haben wir nachgewieſen, dieſe erklärt ſich daraus, daß die ältere Malerey faſt ausſchließend mit Darſtellung des Ausdrucks der Andacht und Frömmigkeit, als des jene ganze Zeit durchdringenden und erfüllenden Gefühles, beſchäftiget war, die ſich allein durch den Ausdruck des Angeſichtes erreichen läßt, und der alles Uebrige im Gemälde untergeordnet iſt.

Digitized by Google

licher Regeln das Mittel, ſie zwar langſamer, aber deſto unfehlbarer zu dem Beſſern, und durch große Werkfertigkeit und Sicherheit der Behandlung zu höherer Vortrefflichkeit emporzuheben.

Ferner leiten uns jene Andeutungen der alten Schriftſteller über die Kunſtentwickelung zu der Bemerkung, daß die neue Verbeſſerung des alten Gepräges, die größere Annäherung an Wahrheit und Schönheit, welche in irgend einer || Schule über die frühere Satzung hinaus verſucht wurde, nicht ſogleich überall nachgeahmt und Eigenthum der ganzen griechiſchen Kunſt wurde. Schon lange hat man angemerkt, daß auch in den Zeiten der vollendeten Kunſt noch Vieles auf Münzen, Reliefen, ſo wie an Geräthen und Bildern der Tempel nach alter Weiſe gearbeitet wurde, ja die Münzen mancher Städte, wie von Thaſos, von Naxos auf Sicilien, zeigen auf der einen Seite ein Bild von höchſter Kunſtſchönheit und auf der Rückſeite die treue Nachbildung eines ſteifen Idols. Man ſieht deutlich, wie dasjenige, was Plinius von Myron rückſichtlich der Haare anmerkt, ſich überall an vielem Bildwerke wahrnehmen läßt: ein mit Bewußtſeyn verbundenes Feſthalten an gewiſſen alten Formen und Wiederholung altheiliger Geſtalten noch damals, als die Kunſt in den andern Werken ſchon über alle Satzung hinweg zur reinen Wahrheit und Schönheit gelangt war. Was ſich aber noch in den ſpätern Zeiten unzweydeutig wahrnehmen läßt, dürfen wir in dem Laufe der Entwickelung ſelbſt, als die Erſcheinung neuer und naturgemäßer Geſtalten zuerſt die alte Kunſtform und die Scheu vor der Ueberlieferung durchbrach, in noch größerem Maaße wirkſam ſetzen, und unter dieſe Anſicht gebracht, kann es nichts Auffallendes haben, wenn nicht nur in verſchiedenen Schulen und Landen, ſondern in derſelben Stadt beym Beginne der Kunſtvollendung der eine Meiſter die neuen Formen ausprägt, während der andere den alten treu bleibt, ja das Volk, an altherkömmlichen Geſtalten, wie an theurem Erbtheile der Vorfahren feſthaltend, kann in ſolchem Falle in ſeinem Urtheile zwiſchen beyden Meiſtern ſchwanken und dem Alter-

thümlichen vor dem Neuen wenigſtens eine Zeitlang den Vorzug geben, bis es der Wahrheit und Schönheit durch die ihnen inwohnende Kraft gelingt, auch bey der Menge das Vorurtheil zu beſiegen. Auf dieſe Weiſe läßt ſich vollkommen erklären, wie in Athen Kritias und Hegias mit alterthümlichſteifen Bildſäulen dem Phidias und ſeinen idealen Götterbildern nicht nur gleichzeitig ſeyn, ſondern von Plinius ſogar als Nebenbuhler deſſelben können genannt werden. Wie in dieſen Meiſtern die alte und die neue bildende Kunſt, ſo erſchien zu derſelben Zeit und in derſelben Stadt die alte und neue Tragödie in Aeſchylus und Sophokles wetteifernd nebeneinander, und wie Kritias, ſo hielt Aeſchylus an der einfachern und ſtrengern Form der Kunſt in ſeinem Fache feſt, „allein bemüht ſeine Geſtalten mit Feyerlichkeit und Würde zu umkleiden, darin ſey die alte Weiſe, die hochfeyerliche und heroiſche.“ [180]) ||

Endlich erhalten jene Nachrichten der Alten über die Kunſtentwickelung noch eine Hindeutung auf die Behandlung der Köpfe, welche, näher erwogen, darauf leitet, eine weſentliche Eigenthümlichkeit jener Erſcheinung wahrzunehmen.

Derjenige, welcher die Kunſtentwickelung nicht in einem Kampfe des Herkömmlichen und Neuen, ſondern in ungehemmtem Fortſchritte nach dem Wahren und Schönen zu erblicken glaubt, wird erwarten müſſen, daß alle Theile der Geſtalt gleichmäßig von der neuen Einſicht durchdrungen und veredelt werden. Dagegen tritt nun jene Nachricht des Plinius von Myron, hauptſächlich in ſo fern ſie die Köpfe betrifft, ein, und wenn, wie es heißt, dieſer nur die Körper ſorgfältig ausbildete, in dem Geſicht aber das Gemüth nicht ausdrückte, ſo lehrt ein ſolches Verfahren eines Meiſters, der an Erfahrung,

(70. 71.)

180) *Μόνον γὰρ σπουδάζει τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τουτὶ τὸ μέρος, μεγαλοπρεπές τε καὶ ἡρωϊκόν· τὸ δὲ πανοῦργον, κομψοπρεπές τε καὶ || γνωμολογικὸν, ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος.* Im Leben des Aeſchylus vor ſeinen Werken.

Uebung und hohem Geiſt neben den erſten ſteht, eben ſo wie ſein Beharren bey der alten Form der Haare, daß er mit Abſicht jenen in den Schulen überlieferten Ausdruck der Geſichtsbildung, wenn auch gemildert, doch ſeinen Grundzügen nach beybehalten habe. Was hier von Myron angenommen wird, zeigt ſich an den Bildſäulen von Aegina in weit größerer Entſchiedenheit, und nicht nur an den Häuptern und den Haaren, ſondern auch an den Gewanden. Es tritt nämlich in jenen Werken ein auffallender Widerſpruch zwiſchen der Behandlung des Körpers und der des Kopfes, der Haare und der Kleider ſtark und beſtimmt hervor. Während der Körper zwar noch nach feſter Satzung, aber doch ſchon im Ganzen naturgemäß ausgeführt und von großer Vortrefflichkeit iſt, haben die Häupter noch ohne Ausnahme den gleichförmigen Ausdruck der alten Starrheit und Seltſamkeit: „Von der Minerva an bis zum letzten der Krieger ſehen ſich alle ähnlich und ſcheinen insgeſammt leibliche Brüder und Schweſtern zu ſeyn, ohne den geringſten Ausdruck von Leidenſchaft. Zwiſchen Siegern und Beſiegten, zwiſchen Gottheit und Menſchheit iſt nicht der geringſte Unterſchied zu bemerken,[181]) und alle Theile des Antlitzes ſind nach derſelben Vorſchrift ausgeführt. Dazu nehme man die flechtenmäßige Behandlung der Haare, die Steifheit der knappanliegenden Gewande, den geraden oder ſtarrausgebogenen Fall ihrer geſteiften Falten, und man hat das vollendete Bild jenes Kampfes, in welchem wir bey der Kunſtentwickelung das Streben nach dem Beſſern mit der Feſtigkeit alter Satzung begriffen ſehn: die Formen des alten Gepräges, wie das rohe Alterthum ſie eingeſetzt hatte, ſind an den Körpern durchbrochen oder gemildert, während ſie am Haupte, im Haare und in der Bekleidung noch unerſchüttert der Veredelung widerſtehen. Auch iſt nicht ſchwer den Grund dieſer auffallenden Erſcheinung offen darzulegen. Wenn

[181]) Wagner a. a. O. 94.

vor der beginnen || den Entwickelung die Kunſt von der Religion und Ueberlieferung in feſter Form und Schranke gehalten ward, ſo durfte, da die hemmende Macht nicht auf Einmal ihre Stärke verliert, die erwachende Einſicht und Liebe des Beſſern ſich in dem alten Gepräge nur an den Theilen verſuchen, welche durch ihre Veränderung und naturgemäßere Ausbildung den Eindruck des Ganzen entweder gar nicht, oder doch nicht weſentlich veränderten oder aufhoben. Dieſer aber beruht offenbar auf Haupt, Haar und Bekleidung, für ihn iſt die Behandlung des Nackten von geringerer Bedeutung, er bleibt ſich gleich, wenn auch in dieſelbe mit Beybehaltung des alten Kanon und der durch ihn gebotenen Verhältniſſe, das Wahre und Naturgemäße aufgenommen wird. Daher ſind die Leiber, wenn auch nach feſten Normen gebildet, von überraſchender Wahrheit und Lebendigkeit; aber das Angeſicht der Gottheit, die ehrwürdigen Züge, in denen ſie von den Vorfahren war geſehen und angebetet worden, ſind fortdauernd unverletzt und unverwandelt geblieben, mit ihnen das Uebrige, was die Geſtalt umgab und ihren Eindruck zu beſtimmen geeignet war. Stand aber die Bildung der Götter feſt, ſo lieferte ſie zugleich den Kanon für die andern Geſtalten, weil dieſelbe Ehrfurcht, welche die Züge der Gottheit und die Eigenthümlichkeit der ganzen Erſcheinung bewachte, auch abhielt, mit ihr die andern Geſtalten durch reinere Formen und größeren Ausdruck in Widerſpruch zu bringen und die Einheit und Uebereinſtimmung der Kunſterzeugniſſe aufzuheben, bis zuletzt die Macht der wachſenden Einſicht, geſtärkt und erweitert durch die oben dargelegten Urſachen und Verhältniſſe, auch hier dem Beſſern über das Herkömmliche entſchiedenes Uebergewicht verſchaffte. Wahrſcheinlich geſchahen hiezu in Attika die entſcheidendſten Schritte, und der Umſtand, daß man dort um dieſelbe Zeit anfing, die Götter nicht nur durch alte Standbilder in den Tempeln, ſondern auch durch Menſchen auf dem Theater dargeſtellt und hier in freyer Bewegung und in einer den Erforderniſſen der Schönheit gemäßen Bekleidung und Ausſtattung auftreten zu ſehen, trug

Digitized by Google

als äußere Urſache wohl nicht am wenigſten bey, der Wahrheit über die Satzung den Sieg zu erleichtern. Am längſten erhielten ſich, wie wir ſahen, die Spuren von dieſer in Behandlung des Haares und des Antlitzes, und mehrere auf unſere Zeiten gekommene Werke zeigen, daß, wie Myron, auch andere Künſtler ſie in jenen Theilen noch zu bewahren ſuchten, als alle übrigen bereits nach den Erforderniſſen der Wahrheit und Schönheit gebildet wurden. [182]) ||

Was die Verhältniſſe der alten Kunſtſchulen, wie wir ſie in Attika, Aegina, Kreta, Argos, Sikyon, Rhodos, Samos, Chios nachgewieſen haben, anbelangt, ſo zeigt ſich nirgend in der einen etwas Ausſchließendes in Bezug auf die andere. Die älteſte griechiſche Kunſt iſt eine und dieſelbe, wenn auch manches Oertliche leichten Unterſchied begründen mag, und ſteht in ſo fern in gleicher Linie mit der Architektur und der Muſik. In beyden Künſten wird nur Eine Art, dort die doriſche Ordnung, hier die doriſche Harmonie, obwohl beyde den Doriern nicht allein angehören, für ächtgriechiſch, die ſpäter hinzugekommene aber für fremd oder Abart gehalten. Auch ſehen wir, daß die Künſtler der verſchiedenen Länder in den Schulen der andern, Argeier in Sikyon, Sikyonier in Athen, Aegineten von dädaliſchen Abkömmlingen, und Athenäer in Argos gebildet wurden, und alle Werke der älteſten griechiſchen Zeit, ſelbſt die in Hetrurien gefundenen tragen die Spuren eines allgemein verbreiteten, aller Orten übereinſtimmenden Gepräges. Wenn demnach bald von attiſcher, bald von äginetiſcher Kunſt bey Pauſanias geredet wird, ſo kann hiebey nur an zufällige Eigenheit, an ſolche, die ein ſpäterer Gebrauch

(71.)

[182]) So die Gruppe des Mercurius und Vulcanus, wie ſie Visconti nennt, in der Villa Borghese Stanza VI. N. 6, die, im Original geſehen (denn die Abbildungen bey Winckelmann in den Monumenti inediti und anderwärts geben die Köpfe nicht treu wieder), ein lebendiges Bild deſſen, was von den Werken des Myron berichtet wird, geben kann; die Leiber vollkommen und ſchön ausgeführt, im Geſicht aber und in den Haaren die noch deutlichen Spuren und Züge der alten Steifheit.

Digitized by Google

mit dieſem Namen verband, nicht an eine innere Verſchiedenheit gedacht werden. Lucian, wenn er durch Beſchreibung der Werke altattiſcher Meiſter die Werkſtätte ihres Landes und ihrer Zeit bezeichnet, ſagt ungefähr daſſelbe, was anderwärts von Kallon aus Aegina und von Kanachus aus Sikyon berichtet wird. Doch ſcheint Pauſanias einen Unterſchied zwiſchen dem Aelteſtattiſchen und dem Aeginetiſchen anzunehmen, wenn er vom Herakles zu Erythrä ſagt, er ſey weder den Bildern, die äginäiſche genannt werden, noch den älteſten der attiſchen gleich.[183]) Die älteſten attiſchen können

(71.)

183) Pauſ. 7, 5. §. 3. *Τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις, οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές· εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἔστιν Αἰγύπτιον.* Eben ſo ſind *Αἰγινητικὰ ἔργα* Pauſ. 1, 42. §. 5. *τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων* Pauſ. 8, 53. §. 5, *πλαστικὴ ἡ Αἰγιναία* Pauſ. 10, 17. §. 6. *ἐργασία Αἰγιναία* Pauſ. 10, 36. §. 3, und ein Holzbild des Apollo auf Aegina *τέχνης τῆς ἐπιχωρίου* Pauſ. 2, 30. §. 1. Da jedoch überall nur Namen und Benennungen, nirgend aber Kennzeichen deſſen angegeben werden, was Aeginetiſch in der bildenden Kunſt genannt wurde, ſo iſt offenbar, daß aus Pauſanias hierüber ſich außer dem Charakter großer Alterthümlichkeit nichts beſtimmen laſſe, und wir vor der Hand allein an die aus Aegina kommenden Bildſäulen angewieſen ſind. Ob aber in dieſen die äginetiſche Art auch noch ſichtbar ſey? Wer wollte es läugnen, ohne Zeugniß dafür? und woher ein ſolches Zeugniß nehmen? Die Gloſſe bey Heſychius, welche gleich nachher angeführt werden ſoll, nennt Bildſäulen mit geſchloſſenen Füßen äginetiſche. Das iſt offenbar nur Ein Kennzeichen, wie es ſich in beyden Palladien unter den äginetiſchen Bildſäulen findet, aber nicht für alle paſſend und auch nicht das Ganze beſtimmend, da Pauſanias, um die eigenthümliche Geſtalt der wilden Böcke auf Sardinien zu beſchreiben, ſagt, ſie ſeyen, wie Jemand nach der äginäiſchen Plaſtik einen wilden Widder machen würde, alſo das Aeginetiſche ſich auf die ganze Geſtalt und die beſondere Form ihrer Ausführung beziehen muß. Daß bey ſo unvollſtändigen und nur in das Allgemeine gehenden Nachrichten auf der einen, und bey der vielſeitigen Eigenthümlichkeit der äginetiſchen Bildſäulen auf der andern Seite die Anſichten über den Charakter des Aeginetiſchen nach den verſchiedenen Richtungen hin ſich theilen mußten, iſt begreiflich. Vielleicht erfahren wir Beſtimmteres dann, wenn das Glück die Nachforſchungen, deren Gegenſtand Griechenland jetzt mehr als je iſt, auch auf anderen Punkten, beſonders in Attika und auf andern Inſeln ſo begünſtiget, wie es auf Aegina gethan hat.

Digitized by Google

keine andern ſeyn, als in denen das alte Gepräge der Dädaliden in voller Eigenthümlichkeit beſteht, und werden nicht deßhalb namentlich hervorgehoben, weil ſie von den älteſten in Sikyon, oder Argos und Aegina weſentlich verſchieden waren, ſondern weil ſich der Ruhm der attiſchen Werkſtätte überall hin verbreitet hatte, und man ſich der Muſter dieſer Arbeit leicht erinnerte. Da nun die äginäiſchen in der genannten Stelle von ihnen zwar unterſchieden, aber ihnen doch gegenüber und mit ihnen auf gleiche Linie geſetzt werden, ſo muß Pauſanias ſie in Hinſicht ihrer Alterthümlichkeit denſelben ähnlich gefunden haben. Darauf deutet auch die bey Heſychius erhaltene Nachricht, nach welcher Bildſäulen mit geſchloſſenen Füßen, alſo wieder nur jene der älteſten Kunſtart, äginetiſche Werke genannt werden, [184]) und will man bey dem Mangel weiterer Nachrichten aus dieſen Umſtänden und zugleich nach der Eigenthümlichkeit der auf Aegina gefundenen || Werke einen Unterſchied zwiſchen beyden Benennungen aufſtellen, ſo müſſen wir unter attiſchen die der alten Kunſtart ganz treugebliebenen, in allen ihren Theilen gleichförmig durchgeführten, unter äginetiſchen aber ſolche verſtehen, die der alten Satzung zwar in Haupt, in Haaren und Gewanden, auch, im Falle ſie außer belebter Handlung gebildet ſind, in Schließung der Füße huldigen, in der Ausführung der übrigen Theile aber der Wahrheit und Schönheit näher gerückt ſind, alſo Werke, in denen jener Widerſpruch zwiſchen Haupt und Gliedern, die Eigenthümlichkeit der ſich entwickelnden Kunſt, ſcharf und entſchieden ausgedrückt iſt. Wie ſich aber in der größern Zahl und Verbreitung der älteſten attiſchen Bilder ein Grund angeben ließe, weßhalb man im Allgemeinen Werke dieſes Gepräges attiſche genannt hätte, ſo darf man annehmen, die Werke der ſich entwickelnden Kunſt heißen äginetiſche, weil während dieſer Zeit nirgend ſo Vieles und ſo Vorzügliches gearbeitet ward, als in

(71.)

184) Hesychius Tom. I. p. 137. Alberti. *Αἰγινητικὰ ἔργα τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας.* Vergl. die vorhergehende Anmerkung. ||

Aegina, wozu auch gewiß noch der Umſtand wirkte, daß Aegina mitten im Laufe ſeiner Kunſtentwickelung ſeiner Freyheit und ſeiner Bürger verluſtig ging, und die ganze äginetiſche Kunſt, noch ehe der Widerſtreit der alten und neuen Form in ihr ſich ausglich, abgeſchloſſen und vernichtet ward. [185])

(72.)

185) Es ſey erlaubt, hier noch Einiges über die Bedeutung der äginetiſchen Bildſäulen und die Zeit ihres Urſprungs zu erwähnen. Bekannt iſt, daß ſie in den beyden Giebelfeldern jenes äginetiſchen Tempels in zwey Gruppen vereinigt waren, jede eine Kampfſcene vorſtellend, mit aufrechtſtehenden, knieenden und gefallenen Kriegern, in der Mitte aber die Minerva als die Beſchützerinn der einen Partey gegen die Geſchoſſe der andern, denen ſie ihren Schild entgegenwendet. Wie über die Arbeit, den äginetiſchen Styl, ſo ſind auch über die nähere Bezeichnung des Gefechtes die Anſichten auf das Entgegengeſetzteſte von einander abgewichen. Keinem aber, der den Ruhm von Aegina, die Heldenſage, auf welche ſich die alte Verherrlichung der Inſel im Glanze der mythiſchen Zeit gründete und die Größe der einheimiſchen Heroen des Eilandes, ſo wie die über dergleichen Dinge unter den Griechen obwaltenden Anſichten erwägt, kann es zweifelhaft ſeyn, daß hier Scenen aus der Sage der Aeakiden, des Aeacus ſelbſt, oder ſeiner Söhne Peleus und Telamon, oder ſeiner Enkel Achilleus und Aias gebildet ſind, und wer noch zweifelte, daß die Thaten dieſer Helden gerade der Gegenſtand geweſen, den die Aegineten auf ihrem Eilande durch die Kunſt verherrlicht zu ſehen wünſchten, den könnte Pindarus überzeugen, deſſen Gedichte auf äginetiſche Sieger, Werke, die zu öffentlichem Vortrage durch Chöre meiſt vor den Tempeln beſtimmt waren, vom Preiſe der Aeakiden und ihrer Thaten angefüllt ſind. „Euch, o Aeakos Söhn', acht' ich ein alldeutlich Gebot mir gegeben, Wenn in dieß Eiland ich einzieh', Euch zu benetzen mit Ruhm," ſagt der Dichter Iſthm. 6, 28. von ſich, und daſſelbe deutliche Gebot (*σαφέστατον τέθμιον*) hatten gewiß auch die Künſtler. Die Scenen des Kampfes aber werden durch zwey Figuren näher bezeichnet. Auf der vordern Seite iſt der Bogenſchütz, den die ſicherſte Analogie anderer Kunſtwerke als Hercules anzuerkennen zwingt. Wie hier der Künſtler ihn bildet, ſo erſcheint er bey Homer dem Odyſſeus in der Unterwelt: *Γυμνὸν τόξον ἔχων καὶ ἐπὶ νευρῆφιν ὀϊστὸν, Δεινὸν παπταίνων, αἰεὶ βαλέοντι ἐοικώς* Od. λ, 607, und vollkommen nach der Homeriſchen Schilderung, zugleich auch der äginetiſchen Bildſäule an Stellung, Kleidung, Kopfbedeckung feſt wie eine Kopie dem Original vollkommen gleich, auf den Münzen von Thaſos, auf welcher Inſel er beſonders verehrt wurde. Dieſes genaue Zuſammentreffen der Dichter und Künſtler, verbunden mit den Nachrichten von andern Kunſtwerken bey Pauſanias, in denen Hercules der

Noch bleibt uns übrig, mit Wenigem die Richtung zu bezeichnen, welche die griechiſche Kunſt genommen, nachdem ſie angefangen hatte, die Starrheit der alten Satzung zu beſiegen. — Dem zur Bildung menſchlicher Geſtalten berufenen Künſtler bot ſich in den Gymnaſien und auf den Schauplätzen der öffentlichen Feſtkämpfe

(72. 73.)

Bogenſchütze auf ähnliche Art gebildet war, laſſen auf ein uraltes Symbol ſchließen, das Dichter und Künſtler vor Augen hatten. Hier wird demnach mit Hirt eine Scene aus jenem Kampfe anzunehmen ſeyn, den der Aeakide Telamon mit Hercules gegen Laomedon, König von Troja, ſiegreich beſtand, wenn auch nicht alle Bildſäulen die Namen beſtimmter Helden empfangen können.

Auf dem hintern Giebel aber deutet die phrygiſche Kappe des Bogenſchützen offenbar auf Paris und den zweyten troiſchen Krieg. In dieſem ſind Achilleus und Aias aus Aeacus Stamme als die erſten aller Helden anerkannt, und wahrſcheinlich iſt jener auch von Pindar hervorgehobene Kampf des Aias dargeſtellt, als Achilleus von || den Geſchoſſen des Paris und des Apollo gefallen war, und ſein Leichnam nur durch die Heldengröße des Aias aus den Händen der Feinde gerettet wurde. Daß aber dann eine Trauergeſchichte der Aeakiden darin vorgeſtellt, daß es eine durch den Homeriſchen Geſang nicht verherrlichte Scene wäre, und Aehnliches wird Niemand einwenden, der für ſolche Fälle die Wahl und Behandlung künſtleriſcher Aufgaben aus der Heldenſage wohl in Erwägung zieht. (1819.)

Herr Hirt beharrt natürlich auf Patroclus und ſagt S. 245 in Bezug auf dieſe Anmerkung: „Hier diene zur Antwort, daß ſich hier ſchwerlich ein Achilles denken laſſe, weil derſelbe zwar ein Aeakide, aber kein Aeginete war; zweytens, warum ſollten eher Unfälle der Aeakiden vorgeſtellt ſeyn, als Thaten, die ihre Ehre bezeichnen.“ Dieſer magern Abweiſung diene nun wieder zur Antwort, daß Patroclus nicht einmal ein Aeakide, und auch Aias, der ihn ſchirmte, zwar ein Aeakide aber kein Aeginete, ſondern ein Salaminier war; zweytens, daß eben der Heldenmuth, mit welchem Aias den gefallenen Achilles ſchirmte, unter die glänzendſten Thaten der Aeakiden gerechnet wird, und durch den Trauerfall, welcher den Achilles hingerafft hatte, auch Pindarus in einem dieſer Gruppe ganz analogen Werke zum Ruhme Aeginas und der Aeakiden ſich nicht abhalten läßt, gerade jene That des Aias vor allen andern hervor zu heben: daß nämlich er ſich tapfrer denn ſein Gegner Odyſſeus bewährt, „als hart ſie bedrängte der Kampf In des Schlachtſpeers Mordabwehrender Macht, da Achilleus ſterbend ſank und bey anderem Werk, auch vielverderblicher Tage. Nem. VIII. 29 ff., und gleichwohl bezeichnet auch Odyſſeus (Od. ε. 309) jenen Kampf als denjenigen, der ihm

die menſchliche Geſtalt in ihrer höchſten und volleſten Ausbildung, welcher ſie allein in der Paläſtra durch die ſorgfältige Pflege einer den ganzen Menſchen umfaſſenden und den Leib wie den Geiſt gleichmäßig entfaltenden Erziehung theilhaftig werden konnte, zur Be=

(73.)

die größte Gefahr brachte, da die meiſten feindlichen Geſchoſſe gegen ihn geſchleudert wurden. Ueberhaupt iſt für den Zweck ſolcher Darſtellungen, alten Heldenruhm der einheimiſchen Heroen zu verherrlichen ganz gleichgültig, ob der Held im Kampfe gefallen; denn auch ſein Tod in der Schlacht iſt ein Theil ſeines Ruhmes. — Was nun iſt wahrſcheinlicher, daß an jenem Orte eine Scene vorgeſtellt wurde, in welcher um den Leichnam eines zu den Aeakiden gar nicht gehörigen Helden gekämpft ward, oder eine ſolche, in welcher die beyden größten Aeakiden verwickelt waren, wo der Heldentod des einen dem andern Gelegenheit gab, ſeine Tapferkeit in ihrem vollen Glanze zu zeigen und den gefallenen Freund und Verwandten vor Entehrung und Schmach auch nach dem Tode zu ſchirmen? Doch umſonſt würde ich darauf ausgehen, Hrn. Hirt zu überzeugen, daß gerade jene Beſchaffenheit des Kampfes, welche den Heldentod und den Heldenmuth zweyer Aeakiden und zwar der größten von allen umfaßt, hier der vorzüglich paſſende, ja der Patrokleiea und ähnlichen Sagen gegenüber der allein zuläſſige Stoff ſey; denn was er mir entgegenhält, Aias ſey zwar ein Aeakide aber kein Aeginete geweſen, zeiget, auch abgeſehen von dem Widerſpruche, in den es ihn mit ſich ſelbſt bringt, daß es ihm für Auffaſſung und Beurtheilung des für ſolche öffentliche Denkmäler zweckmäßigern und vorzüglichern Stoffes ganz und gar an Vorkenntniß und Urtheil gebricht. (1828.)

Daß die Bildſäulen von verſchiedener Arbeit ſind, darüber ſtimmen alle Nachrichten überein. Man wird ſie demnach als Werke verſchiedener Meiſter anzuſehen haben; welcher, bleibt von zweifelhafter Beſtimmung; doch iſt die größere Wahrſcheinlichkeit für die Annahme, daß ſie vom älteſten der äginetiſchen Künſtler dieſer Epoche, von jenem Meiſter, welcher im zweyten Gliede aus der Lehre des Dipönus und Skyllis und der erſten durch Bearbeitung des Marmor berühmten Schule abſtammte, von Kallon aus Aegina herkommen, und um die 65 Olympiade von ihm ſelbſt und unter ſeiner Leitung ſeyen verfertiget worden. Nach Wagner war der Tempel mit Marmorziegeln gedeckt, welche zu ſägen, wie wir ſahen, Byzes auf Naxos zwiſchen Ol. 46. 3. und 55. 1. erfand. Das Gebäude kann alſo nicht weit über Kallon hinaus reichen, und wieder nicht ſehr weit unter ihn herab, wegen der ſtarren Alterthümlichkeit der Häupter, Haare und Kleider an den Bildſäulen. Dazu läßt ſich von keinem andern Aegineten mit einiger Sicherheit nachweiſen, daß er in Marmor gearbeitet habe, als von ihm.

obachtung und Nachbildung dar. [186]) Hier wurde, wie im ganzen Volke, ſo in dem Künſtler der Sinn für das Lebendige in ſeinen edelſten Formen, jene Alles erfüllende Begeiſterung für das Schöne

(73. 74.)

[186]) Ueber die Gymnaſien, als die Orte, in denen durch die auf das ſorgfältigſte berechnete Kunſt der Pflege und Uebung der menſchliche Körper gleichſam wie ein Gewächs gezogen und veredelt worden, iſt vor allen Lucians vortreffliche Schrift: de Gymnasiis Opp. T. II. pag. 883 seq. Reitz. ganz zu leſen.

Außer dem, daß ſie ein treues und lebendiges Bild von den vielen und mühevollen leiblichen Uebungen der griechiſchen Jugend gibt, und auf das Anſchaulichſte lehrt, wie aus dem Staub und Sand, aus dem Oel und Koth der Gymnaſien Kraft, Gewandtheit und Geſundheit des Leibes hervorgingen, und durch die Anſtrengungen auf dieſem Gebiete der Jüngling von Müßiggang und Trägheit zur Arbeit, Ausdauer und zum Beſtreben um Ruhm und Ehre hingeleitet wurde, liefert ſie auch viele Züge, aus denen deutlich wird, wie viel die auf ſolche Art ausgebildeten und gleichſam ausgearbeiteten Körper an Schönheit gewannen, und wie, da der Jüngling unbekleidet vor den Augen der Menge ſich in den Feſtkämpfen zeigen mußte, das Beſtreben wohlgeſtaltet und ſchön zu erſcheinen, allgemein lebendig war. —||

Nachdem der Skythe Anacharſis, welcher ſich in jener Schrift mit Solon unterredet, in Verwunderung ausgebrochen iſt über die jungen Leute, welche ſich Anfangs ganz friedlich entkleidet und mit Oel geſalbt hatten, „nun aber auf einander ſtoßen wie die Böcke,“ indeß andere, ungeachtet der Salbe ringend, „unter vielem Schweiß ſich im Kothe wälzen, und einander aus den Händen ſchlüpfen wie die Aale,“ andere ſich in wunderſamer Anſtrengung im Lauf, Wurf, Fauſtkampf und Sprung üben, erklärt Solon dem Gaſtfreunde die Uebungen, welcher ſich weder darein, noch in die öffentlichen Spiele und ihre Kränze zu finden weiß. „Wäre eben die Zeit der Olympien, oder Iſthmien,“ ſagt der Weiſe, „oder Panathenäen, ſo würde, was dort geſchieht, ſelbſt dich überzeugen, daß ſie nicht vergeblich um dieſe Dinge ſich bemühen. Denn keine Erzählung könnte dir ein Vergnügen bereiten, wie die Dinge, welche dort geſchehen, wie wenn du ſelbſt dort ſäßeſt mitten unter den Zuſchauern und die Tugenden der Männer erblickteſt, die Schönheit der Leiber und die bewundernswürdige Wohlgeſtalt, die gewaltigen Fertigkeiten, unbekämpfbare Kraft und Kühnheit und Ehrliebe und unbezwungene Geſinnung und unermüdlichen Eifer für den Sieg. Denn ich weiß wohl, daß du nicht aufhören würdeſt zu loben, zu rufen und zu klatſchen u. ſ. w.“

Nachdem die Wichtigkeit ſolcher Uebungen für Selbſtſtändigkeit und

Digitized by Google

geweckt, und nach Vernichtung der alten Schranken die Wahrheit und Schönheit der Geſtalt, umgeben von Anmuth, Beſonnenheit und Sitte, als Spiegel eines in ſich wohlgeordneten, beruhigten

(74. 75.)

Freyheit dargelegt iſt, begehrt Anacharſis über das Einzelne weitere Erörterung, ſucht aber bey der ſtechenden Hitze den Schatten, voll Verwunderung über Solon: „daß du, o Solon, ſchon ein Greis, bey der Hitze weder ſchwitzeſt wie ich, noch dich nach einem Schatten umſiehſt, da unterzutreten, ſondern ohne Beſchwerde die Sonne beſtehſt.“ Solon: „Dieſe thörichten Arbeiten, Anacharſis, und das beſtändige Umwälzen in dem Kothe und die Mühſeligkeiten im Sande unter freyem Himmel gewähren uns dieſe Schutzwehr gegen die Anwürfe der Sonne, und wir brauchen nicht mehr den Hut, welcher den Strahl abwehren ſolle, auf unſer Haupt zu ſetzen.“

Hierauf Erörterungen über die Zwecke des Staates und ihre Förderung durch die Gymnaſtik. Alle Sorge geht dahin, daß der künftige Bürger gut am Geiſt und ſtark am Leibe werde. Nicht hinlänglich ſcheine es, daß ein Jeder wachſe, wie er eben wachſe, weder am Geiſt noch Leibe, ſondern daß für beyde Bildung und Pflege nöthig ſey. „Das Gleichniß nehmen wir von den Landleuten, welche die Pflanzen, ſo lange ſie klein und zart ſind, ſchützen und umzäunen, daß ſie nicht von den Winden verletzt werden. Wenn aber der Zweig ſich verdichtet, ſchneiden ſie das Uebermäßige aus, und indem ſie den Baum den Winden zu bewegen und zu ſchütteln preis geben, machen ſie ihn fruchtbarer. Die Leiber aber üben wir alſo: Wir entkleiden ſie, wie ich ſagte, wenn ſie nicht mehr zart und unverbunden (ἀσυμπαγῆ) ſind, und ſuchen ſie zuerſt an die Luft zu gewöhnen, indem wir ſie vertraut machen mit jeglicher Jahreszeit, daß ſie weder die Hitze drückt || noch ſie auch dem Froſt erliegen; ſodann ſalben wir ſie mit Oel und erweichen ſie, damit ſie dehnbarer werden. Denn ſeltſam iſt es, wenn wir meynen, daß das Leder, von Oel getränkt, ſchwerer zu zerreißen ſey und viel länger dauere, das doch ſchon todt iſt, wir aber nicht glauben wollen, daß der Leib, welcher noch des Lebens theilhaft iſt, durch das Oel nicht beſſer eingerichtet werden ſollte.“ Dann die vielfachen Uebungen, ihr Gebrauch im Kriege und die Beſchaffenheit der ſo gebildeten Leiber: „Du begreifſt wohl, mein ich, wie ſie mit den Waffen ſeyn müſſen, welche ſelbſt nackt den Feind erſchrecken könnten, nicht zeigend die träge und weiße Wohlbeleibtheit, oder Magerkeit mit Bläſſe, wie die Körper der Frauen im Schatten verkommen, zitternd, gleich von vielem Schweiß zerfließend, oder keuchend unter dem Helme.“ — Sodann: „Dieſe ſind uns von brauner Farbe in das Dunkle, von der Sonne angeſtrichen, von mannhaftem Anſehen, welche die Fülle des Belebten, Warmen und Männlichen zeigen, die einer ſolchen Wohlgeſtalt (εὐεξίᾳ) ſich erfreuen, weder ſteif

Digitized by Google

und klaren Gemüthes zum Kampfziele für die Beſtrebungen der Künſtler aufgeſtellt. Das Erz, der Marmor ſollte Leben haben, athmen, verlangte die allgemeine Stimme, und nichts die

und dürr, noch von belaſtender Fülle, ſondern wie ſymmetriſch umriſſen (*ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένοι*), welche das Unnütze und Uebermäßige der Beleibtheit durch Schweiß ausgetrieben, was aber Kraft und Spannung gewährt, unvermiſcht mit dem Schlechten, zurückbehalten haben und es kräftig bewahren. Denn wie diejenigen, welche den Waizen worfeln, ſo thun unſere Gymnaſien mit den Leibern. Die Spreu und die Hülſen blaſen ſie weg, die reine Frucht ſcheiden ſie aus und bringen ſie zu Haufen.“ Hierdurch Geſundheit und leichtes Ertragen der größten Anſtrengung: „denn vielfach vorher ſich abmühen und vorher arbeiten, erzeugt keine Erſchöpfung, ſondern eine Vermehrung der Kraft, die, aufgeſchnellt, völliger wird.“ — Hierauf von Koth und Staub (feiner Sand) der Paläſtra. Jener dient, den harten Fall zu verhindern, die Feſtigkeit und Sicherheit zu vermehren, „denn glaube nur, daß es nichts Kleines iſt, einen zu heben, der mit Oel, Koth und Schweiß überzogen iſt und ſich bemüht, dir zu entfallen und aus den Händen zu ſchlüpfen.“ Der Sand dagegen erleichtert den Griff, hemmt den Schweiß und ſchützt gegen den Wind. „Dazu ſtreift er auch den Schmutz heraus und macht den Mann glänzender. Auch möchte ich dir gern einen der weißen und im Schatten aufgezogenen nahe herſtellen, und, welchen du immer aus den im Lykeion Geübten herausgreifen willſt, nachdem ich ihm Sand und Koth abgewaſchen, daneben, um dich zu fragen, welchem von beyden du wünſchen würdeſt gleich zu ſeyn. Denn ich weiß, daß du gleich auf den erſten Anblick wählen würdeſt, auch ohne jeden der beyden in Werken zu verſuchen, lieber feſt und zuſammengedrängt zu ſeyn (*συνεστηκὼς καὶ συγκεκροτημένος εἶναι*), als zu zärteln, zu zerfließen und weiß zu ſeyn aus Mangel und Flucht des Blutes nach den innern Theilen.“ — Dadurch auch werden ſie vom Müßiggang, Uebermuth und Verderben abgewandt und auf das dem Staate Förderliche hingewandt. Die öffentlichen Spiele aber ſind nur Mittel, die Gymnaſien durch öffentliche Ehre zu heben. „Weil dort die Jünglinge ſich vor ſo einer großen Menge entkleiden müſſen, ſo tragen ſie für || Wohlgeſtalt Sorge, damit ſie nicht ſich ſchämen und ein jeder ſich zum ſiegeswürdigſten mache.“

Das Folgende gehört weniger für unſern Zweck; aber ſchon das Gegebene macht es deutlich, wie in den Gymnaſien unter ſolchen Geſtalten der Künſtler ſeine Schule fand, und aus dieſen Bildern rein entfalteter menſchlicher Natur die ganze männliche Kunſtwelt der Griechen in zahlloſen Bildungen und Abſtufungen des Alters, der Schönheit und des Charakters hervorging.

Digitized by Google

Harmonie der ſinnlichen und ſittlichen Schönheit aufheben und gefährden. Die Kunſt, durch dieſe Forderung in ihrer Richtung erhalten, ward || eine zweyte Schöpfung menſchlicher Geſtalt, als des irdiſchen Abbildes der Schönheit und der Sittlichkeit. Zugleich erhob die Begeiſterung für das Schöne über das Zufällige ſeiner Erſcheinung in den einzelnen Formen, und ließ es vor dem Gemüth des Künſtlers in verklärter Reinheit ſich offenbaren. Es in dieſer darzuſtellen wurde die höchſte Aufgabe, nachdem auch die Götterbilder ihre alten Formen abgelegt hatten, und dem Künſtler oblag, den Zeus, die Pallas und die andern Bewohner des Himmels in der Erhabenheit und unſterblichen Schönheit, in welcher ſie auf dem Olymp erſchienen, den Augen ihrer Verehrer zu zeigen.

Unverkennbar erleichterten dieſen Aufſchwung der Kunſt zum Idealen die Homeriſchen Geſänge und wirkten in dem Gemüth des Künſtlers die Erſchaffung der göttlichen Geſtalten. In dem alten Heldengeſang, deſſen Kraft und Herrlichkeit das ganze Gemüth des Volkes erfüllte und erhob, ſind die Bewohner des Olympus, jeder in großer Eigenthümlichkeit dargeſtellt. Wie dem gottbegeiſterten Sänger, ſo erſchien jetzo dem von ihm erfüllten Künſtler der Gott und der Held in ungetrübter Herrlichkeit, und Phidias, wie ſpäter Zeuxis, erklärten, daß ſie, jener die Majeſtät des Zeus, dieſer die Anmuth der Helena nach Homer und ſo gebildet, wie durch die Schilderung des Dichters in ihnen die Anſchauung ſey geweckt worden.

Digitized by Google

Nachtrag
zur zweyten Abtheilung.

Wie oben am Schluſſe der Unterſuchungen über den langen Beſtand der alterthümlichen Kunſt in Griechenland, ſo finden wir uns auch hier nach Darlegung des Zeitraums, der Urſachen und der Art ihrer endlichen Entwickelung veranlaßt, durch Beachtung der abweichenden oder dieſen Abhandlungen entgegengeſetzten Anſichten, den Inhalt des Vorhergehenden zu ſchirmen oder näher zu beſtimmen.

Herr Hirt in der oben angeführten Beurtheilung äußert ſich hierüber S. 233 wie folgt: „Da nun während der langen erſten Kunſtperiode, wie der Verf. annimmt, der Typus unverändert blieb, und jetzt erſt, mit dem Beginn der zweyten, die Fortſchritte zur Verbeſſerung und Vervollkommnung der Kunſtwerke eintraten, ſo erwartet man von dem Verfaſſer hauptſächlich zwey Dinge: erſtlich die Motive, welche ein ſolches Abgehen von dem Herkommen des alten Typus veranlaßten, und zweytens, auf welche Weiſe und durch welche Künſtler vornehmlich ein ſolches allmähliges Fortſchreiten bewirkt ward, ſo daß Phidias und ſeine Zeitgenoſſen in der dritten Epoche das werden konnten, was man ihnen aneignet.“ — Man eignet ſonſt einem etwas an, was ihm zuvor nicht eigen war, oder nicht dafür erkannt ward, ihm eigen zu ſeyn. Was alſo kann Herr Hirt hier meinen? Doch das iſt ſein Styl und Ausdruck, den ſich Jeder, wie er es kann, überſetzen mag. Anlangend die

Sache

Digitized by Google

Sache, ſo iſt die Aufgabe, welche hier vorliegt, ſehr einſeitig aufgefaßt und auch das Aufgenommene bunt durch einander geſtellt. Denn voran muß doch als weſentlich und die ganze Sache begründend die Beweisführung gehen, daß nämlich in dem genannten Zeitraume ſich die Kunſt in der That von dem heiligen bis zum vollendeten Styl entwickelt habe, und daran ſchließt ſich wohl eben ſo natürlich vor Allem genaue Nachricht von den Künſtlern, durch welche ſie geſchah, eine Nachricht, vor welcher Herr Hirt Angabe der Motive begehrt. Offenbar aber muß man zuerſt wiſſen, wer etwas gethan hat, ehe man fragen kann, warum er es gethan hat. Aber außer der Darlegung des Thatbeſtandes, der Perſonen und der Motive (um mit ihm dieſes, wiewohl für die Sache zu enge, Wort zu brauchen) kommen doch am Ende noch die Art und Weiſe der Entwickelung zu erwägen, ſind die merkwürdigen Erſcheinungen, welche ſie bietet, zu erklären und iſt die Richtung zu bezeichnen, welche die ſich entfaltende Kunſt verfolgend zu ihrer idealen Höhe ſich erhob. Von allen dieſen Dingen iſt jedes ſo hauptſächlich wie die zweye, die er flüchtig aufgegriffen und falſch geſtellt hat. Ich bin alſo dieſem Beurtheiler der hier verhandelten Sache gegenüber in dem ſeltenen Fall, mich gegen den zu kleinen Maßſtab zu verwahren, den er an dieſelbe gelegt und an dem man, eben weil er der ſeine iſt, gleich vorn herein ſein eigenes Vermögen in Auffaſſung und Beſtimmung dieſes vielſeitigen Gegenſtandes meſſen kann. — Doch auch das Wenige, welches er hier ſucht, hat er nicht gefunden: „Wir ſind gezwungen zu geſtehen, daß wir die Leiſtungen des Verf. in ſolchen weſentlichen Hinſichten (?) den Erwartungen nicht ganz entſprechend gefunden haben.“ Aus dem Folgenden geht hervor, daß Herr Hirt ganz und gar nicht gefunden hat, was er ſuchte, und der mildernde Ausdruck iſt ihm offenbar gegen ſeinen Willen in das Concept gerathen, zumal derjenige, welcher ſich gezwungen ſieht, etwas zu geſtehen, ein großes inneres Widerſtreben dagegen verräth: er thut es ungern, ſein Gefühl widerſtrebt, aber ſein literariſches Gewiſſen gebietet.

So etwas aber hat gar keinen Grund, wo nun nichts weiter geſagt werden ſoll, als was hier ſteht. Wie ſelten entſpricht etwas ganz unſerer Erwartung, zumal wenn wir mit vorgefaßten Meynungen hinzutreten und unſer Urtheil über die Sache ſchon ſeit fünfzig Jahren bey uns tragen? Herr Hirt mag alſo nur friſch herausſagen, daß er hier ganz und gar nicht gefunden, was er geſucht hat, nämlich durchaus nichts von ſich ſelbſt, von ſeinen Hypotheſen, Meynungen und Einbildungen.

Doch wird er wenigſtens angeben, was er in Bezug auf jene zwey weſentlichen Hinſichten, wie er es in ſeiner ſchielenden Sprache nennt, gefunden hat, zunächſt in Bezug auf die Motive, welche die Künſtler beſtimmten, den alten Typus zu verlaſſen? Auch das geſchieht nicht.

„Der Verf. nennt den Styl ſeiner erſten Epoche den ſymboliſchen, weil man bis ſpät nur Götterbilder darſtellte. Wie aber die Arbeiten für die Auszierung der Tempel häufiger wurden, und die Götter vielfach neue Beynamen erhielten, und man auch anfing Bildnißſtatuen von Athleten und andern um den Staat verdienten Männern aufzuſtellen, ſo ſoll man ſich gedrungen gefühlt haben, von dem Symboliſchen abzugehen und mehr zu dem Wahren und Charaktervollen ſich hinzuneigen.“

Wenn ihm zuvor die ganze Aufgabe ſich in zwey „Hinſichten“ zuſammenzog, ſo ſchwindet nun wieder die Darlegung der Gründe jener merkwürdigen Erſcheinung, die er unter „Motiven“ begreift, in zwey untergeordnete Aeußerlichkeiten, und von der ganzen Darlegung äußerer und innerer Veranlaſſungen, aus denen die Kunſtentwicklung als eine nothwendige Erſcheinung des ſich in allen Theilen ſeiner Einſicht und Bildung von überlieferten Formen zur freyen Forſchung und Ergründung emporſchwingenden Griechenlands in der Abhandlung hergeleitet wird, iſt in dem Augenkreis dieſes Geiſtes nur dasjenige, was von Vervielfältigung der Beynamen und Einführung der Portraitſtatuen zu Anfange geſagt wird, eingetreten.

Nach dieſem ſchönen Eingange, wo ein Jeder lernen kann, wie man ein wiſſenſchaftliches Problem auffaſſen und wiedergeben

Digitized by Google

und dabey ſeine Gewiſſenhaftigkeit neben ſeiner Geſchicklichkeit in gehörigem Lichte zeigen kann, geräth er in jene Widerſprüche hinein, welchen anheimzufallen fortan das unvermeidliche Loos Aller iſt, die gegenüber den neugewonnenen Einſichten in den frühern Beſtand der Kunſt bey den Griechen und in die Gründe ihrer ſpäten Entwickelung ſich von den alten Vorurtheilen ihrer Jugend und der lange nach und wieder erzählten Kunſthiſtorie nicht frey machen können. Erſtlich meint er, daß gleich bey ihrer anfänglichen Geſtaltung durch die von ihm eingeführte ſpätere ägyptiſche „Technik" die griechiſche Kunſt „ein Princip in ſich trug, welches die Künſtler begünſtigte, immer weiter zu ſtreben und das Vollendete darzuſtellen," und ohne weitere Erläuterung überläßt er uns, über dieſes Kunſtorakel nachzudenken, was nämlich ein Princip ſey, das die Künſtler begünſtiget, das Vollendete darzuſtellen, und welchen geheimen Sinn Worte haben können, die weder grammatiſch gebraucht noch logiſch verbunden ſind. Hierauf heißt es, „man könne ungeachtet deſſen nicht in Abrede ſeyn (ſtehen), daß auch bey den Griechen die Nachahmung eines ältern Typus vorhanden geweſen ſey," wo wir alſo, wenn das der Sinn jenes Ausſpruches iſt, gleich die erſten durch ägyptiſche Technik gebildeten Künſtler vermöge eines ihnen inwohnenden Principes zur Vollendung ſtreben, dabey aber nach einem ältern Typus arbeiten ſehen.

Wäre mit Herrn Hirt auf irgend einem Wege hiſtoriſcher Folgerung etwas anzufangen, ſo würde ſich gleich hier Gelegenheit zeigen, ihm die Augen zu öffnen. Wer nämlich einen überlieferten Typus annimmt, nach dem die Künſtler arbeiten, und deſſen Satzungen ſie ihr Beſtreben nach dem Vollkommenen unterordnen, der iſt auch genöthiget, den Urſprung jenes Typus in die Zeit des fernen Alterthums zu rücken, in welchem allein Einrichtungen und Gewohnheiten ſich begründeten, deren Einfluß ſich gegen beſſere Einſicht bis ſpät herab zu behaupten im Stande war. Wer aber die Griechen erſt um die Zeit von Pſammetichus durch Einfluß einer ägyptiſchen Technik zu einer beſtimmten Kunſtform gelangen läßt, wie Herr Hirt, und in einem Zeitalter,

welches die Jugend des ſich in Freyſtaaten und den neuen Ordnungen des Lebens neugeſtalteten Hellas umfaßt, die erſte Kunſt unter den Griechen einführt, hat die Bildung eines feſten, durch alte Form und Schen vor Umänderung bewahrten Typus ſelbſt bis auf die Möglichkeit aufgegeben, und muß er ihn dennoch anerkennen, ſo gewährt er das Schauſpiel eines Mannes, dem ſelbſterſonnene Trugbilder gegenüber der Wirklichkeit der Erſcheinungen in Zwietracht gerathen und in unlösbarem Gewirr das Haupt umſchwirren. Hr. Hirt ſcheint von dieſem ſeinem Zuſtand wohl ſelbſt eine Ahnung zu haben. Darum nennt er jenen Typus nicht einen alten, ſondern einen „ältlichen,“ ſo einen *μεσοπόλιος*, den er an den Kunſtwerken aus Aegina nachweiſet; indeß ſteht hinter dieſen äginetiſchen, wie bekannt, in noch frühern Werken ein anderer von weit größerer Starrheit und Steifigkeit, z. B. in den Reliefen von Selinunt, der denn doch wohl der alte ſeyn wird, und die Sache bleibt demnach, wie wir ſie bezeichnet haben. In Schilderung dieſes Styles waltet auch bey ihm die Vorſtellung des Conventionellen, welches unlautere, für die Sache, von der es ſich hier handelt, nichts ſagende Wort ſtatt der hier nöthigen Anerkennung einer durch alte Satzungen bewahrten und überlieferten Form einen Begriff moderner Anſicht und Mode unterſchiebt. Auch Herr Hirt erkennt an, was Allen offen liegt, daß die Urheber der ägyptiſchen Bildſäulen Beſſeres zu machen verſtanden, und das „Conventionelle“ daran nicht Unbeholfenheit, ſondern „Abſichtlichkeit der Künſtler war.“ Er meint, um ſeine Rede deutlich zu geben, daß die Künſtler nicht aus Unbeholfenheit ſondern mit Abſicht die Starrheit der Geſichtsbildung, der Haare, der Gewänder wiederholt hätten. Wenn er keinen Grund findet zu glauben, daß dieſe „Nachahmung alterthümlicher Unbeholfenheit in einem geſetzlichen Ausſpruche gelegen habe,“ was ſagen will, daß die Künſtler durch einen „geſetzlichen Ausſpruch“ genöthigt geweſen, gegen beſſeres Wiſſen und Wollen jene alterthümlichen Formen zu wiederholen, ſo hat er ganz recht in Bezug auf den geſetzlichen Ausſpruch, im Fall er darunter die Formel eines *ψήφισμα*, ein vom Volk gegebenes

Geſetz verſteht, dergleichen für dieſen beſondern Fall in Griechenland nicht denkbar iſt, unrecht aber, wenn er hier nicht ein *νομιζόμενον*, einen *νόμος* im griechiſchen Sinne anerkennt, einen Zweig des weitverbreiteten *τὰ πάτρια μὴ κινεῖν;* unrecht auch, wenn er das durch jene Nachahmung Wiedergegebene ohne Weiteres „alterthümliche Unbeholfenheit“ nennt. Ein Theil davon, wie z. B. Stellung der Pallas, beſonders der Füße, iſt rein ſymboliſch, in einem andern z. B. in dem Ausdruck der Geſichter iſt die alte Schlichtheit mit einem gewiſſen Gefühl für Charakter und Ausdruck vermählt. Denn was man auch über die Starrheit jener äginetiſchen Geſichter ſagt, doch iſt offenbar, daß das Weibliche in dem Pallaskopf, das Heroiſche in den ſtarken Zügen des Hercules, der jugendliche Muth in den Mienen des Bogenſchützen und die männliche Heldenkraft in den bärtigen Kämpfern auch in den noch vom alten Gepräg geſtempelten Formen ſchon ſichtbar genug gebildet iſt. Wird hierin alterthümliche Unbeholfenheit geſucht, ſo iſt man in Gefahr, das Weſentliche der Sache ganz zu verkennen, nämlich die ſehr ſichtbare alterthümliche Beholfenheit, die nur überlieferte Formen ehrt und ſich auch in ihnen nach ihrer Abſicht wohl zu bewegen weiß. Wenn er „Liebe zum Altmodiſchen“ und die „Volksempfindung“ als Gründe nennt, die jenes alterthümliche Gepräg bewahrt, ſo wird Jeder, der das Alterthum aus ihm ſelber kennt, dieſe modernen und unſtäten Ausdrücke leicht mit denjenigen vertauſchen, ſtatt deren ſie ſich eingedrängt. Iſt aber hier Alles auf eine gewiſſe Mode und Wirkung des „Conventionellen“ zurückgebracht, ſo bedarf es natürlich keiner großen Mühe, die Umgeſtaltung in das Vollendete zu erklären. Wir hören von Neuerungen, die „in ſolchen Fällen ſtattfinden“ und die „nicht immer leicht Eingang finden, von Vorurtheil, „das dagegen ſtrebt und nur allmählig beſiegt wird,“ bey einem Volke früher, bey dem andern ſpäter, und mit dieſer Auszahlung einer abgegriffenen Scheidemünze unſeres althergebrachten archäologiſchen Verkehrs wird der Leſer abgefunden, welcher nach den Gründen der wichtigen und ſchwierigen Dinge fragt, von denen hier gehandelt wird.

Digitized by Google

So viel nun ſagt uns zu unſerer Belehrung Herr Hirt von den „Motiven,“ welche das Abgehen von dem „hergekommenen alten Typus“ veranlaßten, oder vielmehr ſagt er nicht davon, denn dem aufmerkſamen Leſer iſt nicht entgangen, daß er eben Alles in jenes begünſtigende Princip, das der Künſtler in ſich trug, unterbringt, und dann nur von den Hemmungen ſpricht, die es durch Vorurtheile erfahren ſoll. Hiernächſt kommt er auf die Weiſe und die Künſtler, durch welche vornehmlich ein ſolches allmähliges Fortſchreiten bewirkt wird. Die Abhandlung ſtellt, wie bekannt, die Nachrichten über die Künſtler einzelner Länder erſt geographiſch zuſammen, um zunächſt in Ueberſicht zu bringen, was von den einzelnen Schulen in Attika, Sikyon, Argos, Lakedämon, Aegina und auf andern Inſeln Hiſtoriſches überliefert worden iſt, dann vereiniget ſie die Namen, an welche die alten Kunſtlehren die einzelnen Stufen der Entwickelung anknüpfen, und zeiget, was von ihren aus Anſchauung und mehr denn Hirtiſcher Einſicht gefloſſenen Lehren ſich bey Quintilian, Cicero, Plinius u. A. erhalten hat. Nach Herrn Hirt aber hätte man in Hinſicht der Künſtler und der Werke, die beytrugen, die Entwickelung der Kunſt allmählig herbeyzuführen, mehr Zuſammenhang erwarten dürfen. „Aber der Fehler lag zum Theil ſchon in dem früheren Zuſchnitt. Hätte der Verfaſſer, anſtatt einen ſo alten Kunſtbeſtand bey den Griechen anzuerkennen, denſelben erſt um Ol. 30 — worauf alle Nachrichten hinweiſen — entſtehen laſſen, und zwar dadurch, daß den Griechen vergönnt ward, in dem für ſie eröffneten Aegypten ſich frey umzuſehen; ſo hätte es (?) nicht fehlen können, wahrzunehmen (ſoll wohl heißen, ſo hätte er nicht umhin gekonnt wahrzunehmen), daß die verſchiedenen Techniken, zwar verhältnißmäßig in kurzer Zeit, doch nur allmählig unter den Griechen verbreitet worden, und auch die Kunſtübungen nur allmählig unter den griechiſchen Völkern gedeihen und vorwärts ſchreiten konnten.“ Vor Allem hemmt auch hier jene bey jedem Schritt wiederkehrende Verlegenheit mit dem Hirtiſchen Styl; er iſt in Ausdruck und

Redefügung das treue Gegenbild ſeiner Forſchungen. Was ſollen z. B. wohl die Techniken ſeyn. Techniker ſind nicht gemeint, denn die werden nicht verbreitet, alſo in der That nicht τεχνικοί ſondern τεχνικαί; und was iſt hiebey zu verſtehen, welche Ellipſenlehre wird uns den fehlenden Begriff an die Hand geben? Wir wollen indeß annehmen, daß Kunſtfertigkeiten, Kunſtpraxis, oder wie man das Ding nennen mag, daß τεχνικαὶ ἐμπειρίαι gemeint ſeyen. Was aber ſollen wir mit Techniken beginnen, die ſich in kurzer Zeit, doch nur allmählig verbreiten, zu welcher Art von Verbreitung ſonſt lange Zeit gehört, und was erſt mit Kunſtübungen, die auch nur allmählig „vorwärts ſchreiten“ konnten, weil „den Griechen um Ol. 30 vergönnt war, ſich in Aegypten umzuſehen?“ Wo iſt hier auch nur ein Schatten von Zuſammenhang zwiſchen dem, was als Urſache und Wirkung hier zuſammenſteht? Doch man ſieht, wo der Verfaſſer hinaus will: „Wie wir ſollt ihr werden, denken und urtheilen, ſonſt werdet ihr nicht in das Reich der archäologiſchen Wahrheit eingehen.“ Da nun hiezu wohl Niemand mehr die geringſte Neigung verſpürt, wird man geſtatten, daß ich an ſeinen Belehrungen mit beſtem Danke für „gehabte Mühe“ vorübergehe, aber im Vorbeygehen noch einen Blick auf die bunte Liſte von Künſtlern werfe, die nach ihm „beytrugen, die Entwickelung der Kunſt allmählig herbeyzuführen.“ Man wird auch hier ein lang abgeſchloſſenes Kapitel aus gelb gewordenen antiquariſchen Heften leicht erkennen. Voran geht, wie ſich gebührt, der Töpfer Dibutades ſammt Euchir und Eugrammus, ſammt der Auswanderung des Demaratus nach „Tarquinium“ (was wohl Tarquinii ſeyn wird). Nicht lange darnach entſteht auch das Treiben der Metalle zu Kunſtwerken mit dem Hammer und die Verfertigung aufgelegter Arbeit. Wir Andern meinten, das ſeyen Uebungen ſchon der Homeriſchen Zeit; aber die hat Herr Hirt, wie wir wiſſen, längſt bewältigt und abgethan. Sie beſtehen nur noch friſch und lebendig im Homeriſchen Geſange, nicht mehr in dem Kreiſe ſeiner Vorſtellung

und Lehre. Hierauf Dipònus und Skyllis, die „Familie des Anthermus und Bupalos“ auf Chios. Jene haben nach Plinius durch Marmorarbeiten Ruhm erlangt, dieſe ſchon das Bildniß des Hipponax zum Geſpött ausgeſtellt, und ihre Bildwerke mit dem bekannten, das Gefühl ihres Ruhmes ausdrückenden Verſe geſchmückt; aber Herr Hirt weiß, daß ſie alle zuſammen noch „keine großen Fortſchritte gemacht haben konnten.“ Das aber erkennt er aus einer — in Erz getriebenen Statue des „Jupiters von Learchus von Rhegium,“ der ein Schüler von Dipònus und Skyllis war. — Dieſer Jupiter nun iſt allein aus Pauſ. III. 17. 6 bekannt; Pauſanias aber beſchreibt die Art ſeiner Verfertigung und nennt ihn die „älteſte Arbeit in Erz,“ ohne von dem Styl irgend eine weitere Andeutung zu geben. Wie alſo hängt es wohl zuſammen, daß Bupalus, Marmorarbeiter aus Chios, keine „großen Fortſchritte“ gemacht, weil Learchus aus Rhegium das älteſte Erzbild gehämmert hatte? Und, noch mehr, wie kann daraus, weil einem angeblichen Schüler von Dipònus und Skyllis dieſes älteſte Werk in Erz beygelegt wurde, geſchloſſen werden, daß ſeine berühmten Lehrer auch „keine großen Fortſchritte gemacht haben konnten?“

Wir bitten den Leſer, dieſes neue Specimen archäologiſcher Kritik und Herleitung wohl zu beachten, das in dieſem ganzen Gebiet allein in dem ſpäten aus ägyptiſcher Weisheit des Hrn. Hirt nachgewieſenen Urſprunge der griechiſchen Kunſt ſeines Gleichen und ſein Gegenſtück hat. Ja, was noch mehr in das Unglaubliche geht, die ganze Meldung, daß Learchus des Dipònus Schüler ſey, worauf doch allein noch als auf einen, wenn gleich noch ſo gebrechlichen Halt jene Folgerung ſich ſtützt, muß ihr vollends entzogen werden. Pauſanias führt zwar an, daß er nach einer Sage des Dipònus und Skyllis Schüler geweſen, fügt aber gleich hinzu, daß nach einer andern Dädalus ſelbſt ihn gelehrt: *ὂν Διποίνου καὶ Σκύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν.* Nun zeiget die Art, wie das Bild gemacht war, daß es ein *σφυρήλατον*

war, und eben ſowohl deßhalb, als weil es vom Pauſanias für das älteſte Erzwerk von allen erklärt wird, folgt, daß es vor Rhdcus, dem Erfinder des Erzguſſes, entſtanden war, zumal Pauſanias nach X, 38, 3 ein Erzbild der Nacht im Tempel der epheſiſchen Artemis von des Rhdcus Arbeit ſah, und dadurch, daß er die Arbeit jenes Learchus für die älteſte von allen in Erz erklärt, ſie über die genannte, ſomit aber über ihren Urheber hinausrückt, der nach Plinius vor dem Sturz der Bacchiaden und vor Ol. 30 gelebt hat. Wir haben zwar oben geſehen, wie Herr Hirt den Rhdcus zu Polykrates herabbringt, aber ganz auf eigene Rechnung und aus Gründen, welche ſeinen hier entwickelten an Bündigkeit und Stärke nicht nachſtehen, und die in Zukunft Niemanden mehr täuſchen werden. Man darf ſofort die andere Meldung bey Pauſanias ohne Bedenken gelten laſſen, daß Learchus zu den Dädaliden, d. h. zu den Meiſtern der älteſten griechiſchen Kunſtübung gehört, deren Zweige, wie wir geſehen haben, mit dem Namen des Dädalus über Attika, Kreta, Sicilien und Rhodus verbreitet waren. — Nach jenen unvergleichlichen Erörterungen, welche den Künſtlern in Marmor von Chios und Kreta „die Fortſchritte“ abſprachen, weil der aus Rhegium das älteſte Erzbild gemacht, äußert ſich Herr Hirt, daß die alterthümliche kleine Bronze der Sammlung Nani mit der Inſchrift *ΠΟΛΥΚΡΑΤΕΣ ΑΝΕΘΕΚΕ* vom Könige von Samos ſey geweiht worden, dieſer reiche und prachtvolle Monarch alſo ſich ſeines Charakters entäußert, um den Göttern eine Gabe von etwa fünf Drachmen werth anzubieten und noch dazu ſeinen Namen auf ſolch eine Kleinigkeit einzugraben, und läßt dann eine trockene Aufführung der Künſtler um Ol. 60 folgen, wobey man bedauern müſſe, kein ſicheres auf uns gekommenes Denkmal aus dieſer Zeit nennen zu können. Hiernächſt von denen um Ol. 70 — 80, unter welchen die Kunſt ſich noch bedeutender „gebeſſert haben muß,“ worauf dann nach Ol. 80 er mit leichtem Fuß bey Phidias und ſeinen Kunſtgenoſſen Myron, Polyklet u. A. ankommt, denen er je-

doch rückgängig einen Schweif älterer Namen anhängt, um mit der Behauptung zu ſchließen, daß die Bildſäulen aus Aegina der Zeit des Onatas angehören. Damit ſind wir aber nun ſchon am Ende der unſern Gegenſtand betreffenden Erörterungen. Die Ausſicht über Gründe des Beſtandes der alten Kunſt und ihrer Entwickelung hier Belehrung zu finden iſt ganz verſchwunden; dagegen wird ein Gewebe willkürlich erſonnener Hypotheſen und falſcher Schlußfolgen demjenigen über das Haupt geworfen, der es geſchehen läßt, und ihm zum Troſt und zur Entſchädigung eine Anzahl trockener Paragraphi aus einer Kunſtgeſchichte zum Beſten gegeben, wie ſie Herr Hirt ſeit einer langen Reihe von Jahren, ſeines Erfolges ſicher, vor geduldigen Zuhörern mag gelehrt haben.

Von Herrn Hirt wenden wir uns zu Herrn K. O. Müller, welcher XXXVIII. S. 273 denſelben Gegenſtand behandelt hat; aber ſeltſam genug ſcheint ihm die Sache, welche, wie wir geſehen, zu den ſchwierigſten gehört, keiner Erklärung bedürftig, oder nach einer Art von Verhängniß eingetreten zu ſeyn: das Handwerk im einfachen Sinne der Väter wurde fortgeübt, „bis auch hierin die in den organiſchen Geſetzen des helleniſchen Lebens beſtimmte Zeit um war, und der lebendige Funke ſchöpferiſcher Kraft ſich entzündete, worauf allerdings in wenigen Jahrzehenten mehr hervorgebracht wurde als vorher in ganzen Jahrhunderten.“ Das wird nun Manchem recht gut und ſchön klingen, zumal wenn er ſich aus der dürren Heide des Hirtiſchen Graſes auf Einmal auf dieſe poetiſche Flur verſetzt fühlt; uns aber wird es mehr Mühe koſten, dieſem leichten Schwunge zu folgen, als jener ſchwerfälligen Proſa. Vor Allem, was kann er gemeint haben? Wir wiſſen, daß er ſeine Anſicht von dem Urſprunge der griechiſchen Kunſt organiſch nennt (XXXVI. S. 174). Nun erſcheinen hier die organiſchen Geſetze des helleniſchen Lebens, und in denen iſt eine Zeit beſtimmt, man ſieht nicht recht wofür; indeß die beſtimmte Zeit iſt um, und was geſchieht nun? Es entzündet ſich ein Funke, dieſer, der Funke ſelbſt, iſt ein lebendiger, dem gegenüber alſo wohl

auch ein todter Funke denkbar ſeyn wird. Dazu iſt es ein Funke nicht etwa von Licht, Flamme, Feuer, ſondern von **Kraft**, die als eine ſchöpferiſche bezeichnet wird. Alſo helleniſches Leben, organiſche Geſetze deſſelben, eine darin beſtimmte Zeit, ein Ablauf derſelben, hierauf ein lebendiger Funke, der ſich entzündet, nicht von Feuer, ſondern von Kraft und zwar von ſchöpferiſcher Kraft, was denn, zuſammengeſtellt, ein ſolches Gewirr von disparaten Begriffen und Bildern liefert, daß man wohl kaum irgendwo ein ähnliches bey Erklärung wichtiger Probleme der Geſchichte auffinden wird. Geht man auf den Gedanken, welcher hinter dieſen mißgeſchaffenen Redeweiſen durchſchimmert, ſo meint der Verfaſſer, daß die Entwickelung der Griechen, aus einem innern Triebe hervorgehend und gemäß den Anlagen ihres Geiſtes ſich geſtaltend, zu einer Zeit ſo weit gediehen ſey, daß ſie auch die Kunſt umfaßt und umgebildet habe. Das ſagt nun freylich nichts aus; es bezeichnet eben gerade nur das Problem, von deſſen Löſung es ſich handelt, und die Frage kommt nur in anderer Wendung zurück: warum denn gerade damals die Entwickelung eingetreten, nicht früher, nicht ſpäter? oder in des Verfaſſers Sprache: warum damals die Zeit um war, und der Funke ſey es gezündet oder geſchaffen hat? Hierauf antwortet er, S. 273: „**Warum gerade jetzt** — davon kann man den hinreichenden Grund eben ſo wenig in äußern Umſtänden nachweiſen, als davon, warum die Hellenen überhaupt ſo kunſtſinnig waren; es war der natürliche Entwickelungsgang des helleniſchen Geiſtes,“ ein Ausgang, welcher des ſchimmernden Einganges, den wir geſehen, vollkommen würdig iſt. Warum waren die Hellenen ſo kunſtſinnig? Davon läßt ſich „in den äußern Umſtänden“ kein Grund nachweiſen. Dieſes begreift ſich, als Behauptung, wiewohl ſie, um haltbar zu ſeyn, bedeutend beſchränkt werden müßte; denn daß der helleniſche Kunſtſinn, eine beſondere Richtung des Sinnes für das Schöne, gar ſehr durch äußere Umſtände, durch Himmel und Meer und Erde von Griechenland, wie durch Leben und Sitten des Volkes bedingt, davon getra-

Digitized by Google

gen, dadurch gepflegt ward, iſt doch wohl offenbar, und unbegreiflich bleibt, wie Jemand, der von organiſcher Anſicht, organiſchen Geſetzen des helleniſchen Lebens ſo erfüllt iſt, ſich über den höchſten Organismus getäuſcht und überſehen hat, daß eben **Hellas** in ſeiner überſchwänglichen Herrlichkeit, Anmuth, Fülle und Eigenthümlichkeit die Hellenen erzogen hat. Was aber ſoll man erſt davon ſagen, daß ſich in **äußern Umſtänden** kein Grund nachweiſen laſſe, weßhalb die bildende Kunſt ſich nicht früher als nach der 50. Olympiade entwickelt habe, und daß man es bey der weiten Formel, es ſey das der natürliche Entwickelungsgang des helleniſchen Geiſtes geweſen, müſſe beruhen laſſen? Jedermann wird einleuchten, wie nach dieſer Methode Forſchung und Erforſchung des griechiſchen Alterthums zur leichteſten Sache von der Welt wird. Warum z. B. bildeten die doriſchen Stämme nicht ein eigenes Epos neben dem achäiſch-joniſchen der Homeriden? warum entfaltete ſich die Lyrik erſt ſeit Terpander in Lesbos und erſt nach oder durch Archilochus unter den Joniern? „Die in den organiſchen Geſetzen des helleniſchen Geiſtes beſtimmte Zeit war noch nicht um,“ „es war nicht im natürlichen Entwickelungsgang des helleniſchen Geiſtes.“ Oder endlich warum wurden in Athen ſeit Perikles alle Theile helleniſcher Bildung vereiniget, und in der Plaſtik wie in der Poeſie zu großen und unter ſich analogen Ganzen der bildenden und dramatiſchen Kunſt vereiniget? und warum ſo ſchnell? „Weil damals ſich der lebendige Funke ſchöpferiſchen Geiſtes unter den Athenäern entzündete, worauf allerdings in wenigen Jahrzehenten mehr hervorgebracht wurde, als vorher in ganzen Jahrhunderten.“ Das Alles aber verſteht ſich von ſelber, „es iſt die natürliche Entwickelung des helleniſchen Geiſtes.“ — Man ſieht, wozu es gut iſt, ſolche Formeln zu wiſſen und dem Gedächtniß wohl einzuprägen. Wer ſie beſitzt, wird bey keiner Aufgabe der hiſtoriſchen Philologie in Verlegenheit ſeyn, ſondern nach Bedarf eine jede Frage mit der oder jener, welche ſich eben darbietet, abweiſen. Das iſt leicht, erwirbt Zuſtimmung und bringt Ehre bey allem Volke. Nur werden freylich die etwas mürriſchen Forſcher, die rerum perscru-

Digitized by Google

tatores, das patientiſſimum mortalium genus, wie ſie ein Alter nennt, kommen und begehren, daß ihnen vom Herrn Verfaſſer, was er den natürlichen Entwickelungsgang nennt, näher beſtimmt und erklärt werde. Die Entwickelung der Griechen hat allerdings ihren beſtimmten Gang. Iſt er ein natürlicher, ſo wird er ſich als ein ſolcher aus der Anlage des Volkes und ſeinen Schickſalen, aus der Art und dem Grund ſeiner früheren Bildung, aus Einwirkungen von Staat, Geſetzen, Sitten, Erziehung, Cultus und ſeinen Feyern und Feſten, aus gegenſeitiger Wirkung und Belebung der einzelnen Künſte, nicht nur der Plaſtik, Malerey, Architektur, ſondern auch der Muſik, Poeſie, Orcheſtik erklären laſſen. Erſt wenn Alles dieſes dargelegt iſt, wird man den Gang jener Entwickelung als einen natürlichen, als einen „nach den organiſchen Geſetzen" eintretenden begreifen; das Alles aber von vorn herein poſtuliren oder gar als überflüſſig von ſich ſtoßen, zeugt von einer wunderſamen Umkehrung der Begriffe, nach welcher vorausgeſetzt wird, was zu beweiſen iſt, und für Beweis gilt, was nichts als eine Vorausſetzung iſt, ein Verfahren, das am unbegreiflichſten bey einem Manne wird, dem Geiſt und Gelehrſamkeit in ſo hohem Grade zu Gebote ſtehen, und der nun, nachdem er früher auf organiſches Leben in der griechiſchen Kunſt gedrungen, wo ſie noch in überlieferten Formen ſich bewegte, jetzo wo dieſes waltend hineintritt und geſtaltend aus ihr hervorbricht, es der Sache nach aufgibt, und ſich in eine Art von Fatalismus, der eine Erklärung ſo unnöthig als unmöglich macht, gerade da hineinwirft, wo es galt, jenes „organiſche Leben," um mit ihm den Ausdruck zu brauchen, in ſeinen Wirkungen nachzuweiſen, dieſe aber aus ſeiner Natur und dem Einfluß äußerer Lagen und Verhältniſſe herzuleiten.

Dritte Abtheilung,

die Epoche des vollendeten Kunſtſtyls enthaltend.

1825.

Die zwey Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunſt unter den Griechen, welche der hier folgenden vorangingen, haben jene Kunſt in ihrer älteſten Form und in ihrer Entwicklung dargeſtellt. Wir ſahen ſie in der erſten ſowohl aus einheimiſchen Anfängen als auch durch fremden Einfluß ſich geſtalten, und bereits vor der Homeriſchen Zeit durch die älteſten Dädaliden zu einer feſten durch Gebrauch und Cultus geheiligten Form gelangen, welche bis in die erſten Zeiten der Perſerkriege ſich ohne bedeutende Veränderung des Weſentlichen als ein ſymboliſch heiliger Typus überlieferter und meiſt religiöſer Geſtalten fortgepflanzt und über fünfhundert Jahre erhalten hat. Wir folgten hierauf in der zweyten Abhandlung der bildenden Kunſt auf dem Anfangs langſamen, dann raſchen Gange der Entwicklung, auf welchem ſie aus der abgeſchloſſenen Alterthümlichkeit der überlieferten Form hervortrat, und, die Nachbildung angenommener Geſtalten mit der Nachahmung der Natur vermählend, durch beyde bis zur Darſtellung des Ideals, der göttlichen Natur in menſchlicher Geſtalt, gelangte. Die Zeit von den letzten Dädaliden bis zu den erſten öffentlichen Arbeiten des Phidias, etwa ein Jahrhundert, war hinreichend, die Kunſt zur Erkenntniß und Offenbarung ihrer höhern Natur zu erheben, und ihrem Alterthum, dem beſchränkten Kreiſe ſymboliſcher Formen, ein heiteres Reich der Schönheit göttlicher und

menſchlicher Bildungen entgegen zu ſtellen. Als die geheime Triebkraft dieſer großen und überraſchenden Erſcheinung wurde hinter dem, was die Eigenthümlichkeit der griechiſchen Staaten und Einrichtungen und die Gunſt der Zeiten der Kunſt Förderliches darbot, die damals zuerſt unter dem menſchlichen Geſchlecht erſchienene Macht freyer Forſchung nachgewieſen; das uralter Feſſeln entledigte, ſelbſtſtändige Denken, welches in demſelben Zeitalter das öffentliche Leben mit weiſen Einrichtungen und Geſetzen geſchmückt, die Poeſie mit neuen Gattungen bereichert, die Tonkunſt geſchaffen, den Grund der mathematiſchen Wiſſenſchaften, der Aſtronomie, der Heilkunde gelegt, und als die allgemeine Form und Trägerinn geiſtiger Selbſtſtändigkeit und Würde die Philoſophie erzeugt und geſtaltet hat. Doch wurde nicht überſehen, daß dem Triebe, das Alte neu und beſſer zu bilden, die Entſchloſſenheit zu bewahren zur Seite ging, daß die Einſicht in || das Beſſere von der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten in den Schranken einer beſonnenen, aber deßhalb um ſo beſtimmter zum Ziele führenden Bewegung gehalten wurde, und ohne gewaltſamen Umſturz die neue vollendete Kunſt aus der alten allmählig als eine Verjüngung derſelben hervorbildete.

An dieſe Epoche der Kunſtentwicklung ſchließt ſich eine dritte, des unveränderten Beſtandes der vollendeten Kunſtformen, an, welche den Gegenſtand des Vortrages bilden wird, für den ich Ihre Aufmerkſamkeit und Nachſicht jetzt in Anſpruch nehme. Wir werden zuerſt zeigen, daß dieſe Epoche der vollendeten Kunſt nicht ſchnell vergänglich und dem Wechſel der Zeiten unterworfen war, ſondern von Phidias und der marathoniſchen Schlacht bis auf Hadrian und M. Aurelius, gleich der älteſten, in ihren beſten Werken über fünfhundert Jahre beſtand, hiernächſt aber die äußern und innern Urſachen dieſer langen Dauer, und zuletzt die Veränderungen nachweiſen, welche ſie, ohne zu entarten oder zu ſinken, in ihrem Typus während ihres langen Flors erfahren hat.

Durch Phidias und die ihm gleichzeitigen Genoſſen ſeines Ruh-

mes war die Kunſt zu ihrer größten Höhe gelangt, und durch ihre Zöglinge auf derſelben befeſtiget worden [1]). Daß hierauf trotz der politi-

(77.)

[1]) Die Schüler der großen Meiſter, welche die Kunſt vollendet, des Myron, Pythagoras, Phidias, Polycletus aus Sikyon, füllen hauptſächlich den erſten Zeitraum der vollendeten Kunſt, vom perſiſchen bis zum Schluſſe des peloponneſiſchen Krieges, und wir werden deßhalb zunächſt von ihnen hauptſächlich in ſo weit handeln, als ſie noch Stoff zu chronologiſchen Erörterungen bieten, und dann einige alte Kunſtgenealogien, deren Glieder ſich über dieſelbe Zeit ausbreiten, beleuchten.

Als des Myron Schüler kennen wir den Lycius, Plin. H. N. 34. Sect. 19. S. 109 und 163. VII. Anmerk., der ſein Sohn war, wofür Athenäus, B. 11. S. 488. D. den Polemon ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως als Zeugen anführt. Dort wird auch erwähnt, daß nach dem Grammatiker Didymus die von Demoſthenes genannten Λυκιουργεῖς φιάλαι den Namen von dieſem Lycius hätten, und nach Athenäus auch im Harpokration Lex. Rhet. s. v. λυκιουργεῖς, an beyden Orten mit Widerſpruch.

Plinius H. N. 34. Sect. 19. p. 125. nennt von ihm Argonauten und einen erlöſchendes Feuer anblaſenden Knaben, ein ſeines Lehrers würdiges Werk: qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes et Argonautas. Von den Argonauten dieſes Meiſters iſt nichts weiter bekannt; und ehe man mit Visconti Mus. P. Clement. Th. III. S. 56. das in mehreren Nachbildungen erhaltene, früher Cincinnatus, ſeit Winckelmann Jaſon genannte Marmorbild daher leiten könnte, müßte erſt erwieſen ſeyn, daß es ein Jaſon ſey, was durch die allgemeine Zuſtimmung, welche dieſe, in ihren Gründen ſchwache, und die Statue nicht erklärende Annahme gefunden hat, noch keinesweges erwieſen iſt. Sie gehört zu einer beträchtlichen Anzahl ähnlich geſtellter Werke, die ihren erſten Typus ſchon in der Proceſſion um die Cella des Parthenon haben. Sie ſtellen einen ſich rüſtenden Mann vor, der, während ſeine Hände noch mit Anlegung der Sandalen beſchäftigt ſind, mit ſeinem Geiſte ſchon vorwärts dringt. Belehrend iſt hierin beſonders die ſchöne Bildſäule Alexanders des Großen in der Glyptothek, die ſehr paſſend in der Nähe des Jaſon aus dem Palaſt Braschi aufgeſtellt iſt, und in Rom im Hof des Palaſtes Altemps in einer koloſſalen Bildſäule ſich wiederholt findet. Hier iſt der Panzer, welcher neben dem Helden ſteht, und ſein in Begeiſterung aufwärts dringender Blick ein doppeltes ſehr entſcheidendes Motiv zur Erklärung der Handluug. Der Feind iſt nahe, es gilt ſich zur Schlacht zu rüſten, und während dieſes geſchieht, leuchtet über dem Antlitz ſchon die Begeiſterung des bevorſtehenden Kampfes. Dieſen Alexander, an dem Arm und Beine fehlten, hat Thorwaldſen — mit einer Oelflaſche (λήκυθος) in der auf dem Knie ruhenden Hand — ergänzt, worüber mich weitläuftiger zu erklären, ich durch die Verehrung gegen den größten Plaſten der neueren Zeit abgehal-

ten

politiſchen Stürme, welche der faſt dreyßigjährige Kampf zwiſchen

(77. 78.)

ten werde. || In ähnlicher, wenn auch weniger bewegter Handlung ſind alle Bilder der Art, auch der Jaſon hier und der in Paris, und was man neben dem Pariſer für eine Pflugſchar gehalten, iſt eine Beinſchiene (κνημίς), welche als Nebenwerk und an der Erde liegend eben ſo verſäumt iſt, wie der andere Schuh dabey, und deßhalb etwas roh ausſieht. Auch waren von Lycius zu Olympia neben dem Hippodamion auf einem marmornen Halbkreiſe Zeus, den Thetis und Hemera (Eos) um das Leben ihrer Söhne flehten. Dieſe Gruppe war in der Mitte, und die beyden Göttinnen werden ſeine Kniee umfaßt haben. An den beyden Enden des Halbkreiſes einander gegenüber ſtanden Achilles und Memnon, offenbar als zum Kampfe gerüſtet; neben ihnen und einander ebenfalls gegenüber Odyſſeus und Helenus, als die Weiſeſten beyder Heere; dann Menelaus und Paris, als die natürlichen Feinde, dann Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus entgegen, alſo außer der mittleren Gruppe noch zehn Bildſäulen. Das große Werk war ein Weihgeſchenk von Apollonia am ioniſchen Meerbuſen, aus der Siegesbeute von den Abantern.

Dieſe Nachricht iſt hier ausführlich eingerückt, weil ſie zu den wenigen gehört, welche wir über die Anordnung und Aufſtellung größerer Statuengruppen bey den Alten haben, und in dieſer Hinſicht ſehr belehrend iſt. Daß die Form des Halbkreiſes dafür auch ſonſt gewöhnlich war, zeigt die in Ithaka gefundene, aus kleinen bronzenen in einen Halbkreis vereinigten Figuren beſtehende Wiederholung einer Gruppe, welche die Scene der Fußwaſchung nach Odyſſeus Heimkehr darſtellte, und von der Hr. v. Bröndſtedt nur das Bild des Odyſſeus ſelbſt erhalten konnte. Vergl. im Giornale Arcadico Vol. LII. S. 25. die Abhandlung über die Statue der Penelope im Vaticaniſchen Muſeum. Wir geben dieſe Bemerkungen beſonders denen zu erwägen, welche, nachdem einmal Statuengruppen aus Giebelfeldern der Tempel bekannt geworden ſind, bemüht ſcheinen, Alles der Art in dieſelbe Form der Aufſtellung und in dem Giebel irgend eines Tempels unterzubringen, die Niobebilder nicht ausgenommen. — Andere Schüler des Myron ſind nicht bekannt.

Auch von Pythagoras aus Rhegium wird nur Einer, Soſtratus, ſein Schweſterſohn, Plin. H. N. §. 5. a. a. O. S. 116., und von dieſem nichts als der Name erwähnt. Von Phidias Schülern kennen wir die beyden des großen Lehrers würdigen Meiſter Alkamenes und Agoracritus, von denen hier zu handeln nicht nöthig iſt. Zu dieſen beyden nennt Plinius noch einen Dritten als des Phidias Schüler, Colotes. Panänus, des Phidias Bruder, malte zu Elis im Innern den Schild einer Minerva, „quam fecerat Colotes, Phidiae discipulus et in faciendo Jove Olympio adjutor. H. N. 35. Sect. 34. p. 195. Die Malerey im Schilde deutet auf ein toreutiſches Werk aus Gold und Elphenbein. Vergleicht man damit H. N. 36. Sect. 55. p. 338. die Meldung, nach welcher

derſelbe den Bewurf des Minerventempels zu Elis beſorgte, ſo iſt kaum zweifelhaft, daß jene Minerva das Tempelbild dieſes Heiligthums war, und Kolotes, der mit dem Meiſter am Jupiter gearbeitet, wird nun ſeine Kunſt durch Nachbildung der Minerva im Parthenon verſucht haben. (1825) H. Hirt hat hier den Irrthum der erſten Ausgabe berichtigt, in der tectorium durch Dach ſtatt Bedeckung der Mauer überſetzt war. Wenn er aus dergleichen Verſehen die Flüchtigkeit der Arbeit beweiſet, ſo bin ich weit entfernt, mit ihm darüber zu rechten; wenn er aber beyſetzt, man ſehe daraus, „daß grammatiſche Kenntniſſe zur Behandlung antiker Kunſtgegenſtände nicht immer“ zureichen,“ ſo läßt ſich die Folgerung weit weniger begreifen. Denn zu lehren, daß tectorium im Allgemeinen Bedeckung, in specie aber den Bewurf bedeutet, iſt doch wohl Sache der Grammatik, und zwar ihrer Grundlage, der Wortkunde. Wie kann nun, wo das Eine für das Andere genommen wird, die Grammatik da als unzureichend bezeichnet werden, wo ſie gerade vor dem Fehler bewahren konnte? Doch Herr Hirt wollte dem Verf. ſagen, daß er als Grammatikus ſich mit archäologiſchen Dingen nicht befaſſen ſolle, und hat allerdings Urſache, ſich ſein Einſchreiten zu verbitten. (1828.) Auch der aus Gold und Elphenbein gearbeitete Tiſch zu Olympia, auf dem die Siegespreiſe ſtanden, wird dem Kolotes von Pau || ſanias beygelegt. B. 5. K. 20. S. 427. Doch heißt es dort von ihm: Εἶναι δέ φασιν ἐξ Ἡρακλέους (l. ἐξ Ἡρακλείας, nämlich im Pontus; denn daß er ſeine Heimath meinte, nicht ſeine Ahnherrn, zeigt der Gegenſatz) τὸν Κωλώτην· οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας, Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτὸν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλη δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι. Καὶ Ἥρα κ. τ. λ. wo Amaſäus richtig geſehen, daß hinter διδαχθῆναι der Name vom Lehrer des Paſiteles fehlte. Böckh hat vorgeſchlagen und Bekker aufgenommen αὐτοδιδαχθῆναι, was aber ſo ohne weitere Beziehung ſtatt αὐτοδίδακτον γενονέναι nicht ſtehen kann, bey einem Bildhauer in jener Zeit auch kaum einen Sinn hat. — Für die Zeit des Paſiteles, der in Rom das Bürgerrecht mit ſeiner Vaterſtadt nach dem Bundesgenoſſenkrieg erhielt, ſcheint Plinius ſelbſt zu ſtimmen, wenn er H. N. Sect. 43. S. 129. ihn unter diejenigen Künſtler ſtellt, die Philoſophenſtatuen gemacht haben: Colotes, qui cum Phidia Jovem Olympium fecerat, philosophos (fecit). Philoſophenſtatuen als Klaſſe können kaum vor Gründung der Philoſophenſchulen in Athen geſetzt werden, und ſo würde ſchwer halten, dieſen Kolotes über die macedoniſche Zeit hinauszubringen. Gleichwohl iſt die Nachricht des Plinius über ſeine Verbindung mit Phidias und Panänus zu beſtimmt, als daß man ſie verwerfen könnte, und da auf der andern Seite die „ſorgfältigen Nachforſcher über die Plaſtiker“ beym Pauſanias auch ihre Beachtung verdienen, ſo bleibt wieder nichts übrig, als mit Heyne Op. Ac. V. p. 390. zu dem zwar an ſich leichten und gefahrloſen, aber doch immer leidigen Mittel

durch die zwey Helden von Theben, zuletzt die fruchtloſen Anſtren=

der Verdoppelung zu greifen, alſo entweder den Schüler des Phidias und den Schüler des Paſiteles als zwey verſchiedene Künſtler deſſelben Namens zu unterſcheiden, oder neben dem römiſchen Bürger Paſiteles einen ältern, dem Phidias nähern zu ſetzen, ſo daß Kolotes für des Einen und des Andern Schüler gelten konnte, wie Böckh Corp. Inscr. T. I. p. 41. gethan, und Sillig C. A. v. Colotes gebilliget hat. Indeß die Stelle des Pauſanias iſt lückenhaſt, oder doch verdorben. Wer verbürgt uns in ihr den Namen des Paſiteles, der ohnehin allein von Plinius genannt wird? Vergl. Anmerk. 8. Die Orthographie deſſelben ſchwankt übrigens bey Plinius zwiſchen Colotes, Colothas, Colytes. Vergl. Harduin a. a. O. B. V. S. 129.

Zahlreicher ſind die Zöglinge, welche Plinius von Polycletus anführt. Polycletus discipulos habuit Argium, Asopodorum, Alexin, Aristodemum, Phrynonem, Dinonem, Athenodorum, Damiam, Clitorium, Myronem, Lycium. Plin. H. N. a. a. O. Sect. 19. S. 109. Hier hat, um beym Schluſſe der Stelle zu beginnen, Harduin ſtatt der Leſeart aller früheren Ausgaben Myronem, Lycium zuerſt Myron Lycium aus Cod. Reg. II. Colb. 3 hergeſtellt. Auch die Pollinger Handſchrift, die in Einem Worte Mirunlitium hat, führt dahin, und die Sache kann, da Lycius als Sohn und Schüler des Myron vollkommen ſicher iſt, keinem Zweifel unterliegen. Der Graf Clarac dagegen, der zu Paris die description des Antiques du Musée Royal, welche Visconti angefangen, fortgeſetzt hat, Paris 1820, zählt in dem dieſer Beſchreibung angehängten Tableau chronologique S. 383. als Schüler des Polycletus auf Dinon st. Lycius, fils de Myron, élèves de Polyclète de Sicyone; und um dem berühmten Myron auszuweichen, wird beygeſetzt, „il parait que c'est le Myron de Lycie de Pline.“ Dieſer Myron von Lycien des Plinius muß nach dem Grafen von Clarac eine bekannte Perſon ſeyn, weil er ſich ohne Weiteres auf ihn bezieht. Doch iſt er nichts als eben die verdorbene Leſeart: Myronem Lycium, und dieſer Nachfolger von Viſconti hat alſo erſtlich in der längſt erkannten und gehobenen Verderbniß der Stelle noch jetzt einen neuen Myron aufgefunden, und aus ihrer Berichtigung glücklich herausgeleſen, daß Lycius, der Sohn des Myron, ein Schüler des Polycletus ſey. Von dieſer Art iſt das Meiſte in jenem Werke, was neu und als Eigenthum des Herausgebers hinzugekommen, eine wahre Verwilderung der Archäologie, in einem Lande, welches noch vor Kurzem dieſes Studium durch den || großen Geiſt Visconti's beleuchtet ſah, und in einem Buche, welches den gebildeten Männern aller Völker, die nach Paris in dem Muſeum zuſammenſtrömen, als Leitfaden und Unterricht geboten wird! In Rom ſieht es mit ſolchen Werken leider nicht beſſer aus.

Von den meiſten andern ſind nur die Namen aus dieſer Stelle bekannt, und waren in griechiſcher Orthographie: Ἀργεῖος Ἀσωπόδωρος, was alſo wohl in Argivus Asopodorus, d. i. Aſopodorus aus Argos, von

gungen der griechiſchen Selbſtſtändigkeit gegen die Könige von

(80.)

Plinius umzuſchreiben war. Das Tableau chronologique verfährt mit ihm S. 382. auf ähnliche Weiſe wie mit Lycius, indem eingereiht wird: Asopodore d'Argos, st. Argius, st.; doch es wird beſſer ſeyn, den einmal erinnerten Leſer mit gehäufter Aufzählung ſolcher Dinge zu verſchonen. — Ἄλεξις. Einen dieſes Namens nennt Pauſanias, wo von der Bildſäule des Kratinus aus Aegira in Achaja, des ſchönſten Knaben und kunſtreichſten Ringers ſeiner Zeit, die Rede iſt, neben welchem die Eleer auch ſeinen Ringlehrer aufzuſtellen geſtatteten: τὸν δὲ ἀνδριάντα ἐποίησε Σικυώνιος Κάνθαρος, Ἀλέξιδος μὲν πατρὸς, διδασκάλου δὲ ὢν Εὐτυχίδου. Pauſ. B. 6. K. 3. S. 457. War Alexis nicht auch Bildhauer, ſo gab es keine Veranlaſſung, ihn hier zu nennen und dem Lehrer ſeines Sohnes entgegenzuſtellen, da Pauſanias in der Regel die Namen der Väter ſonſt ausläßt. Wir erfahren alſo aus der Stelle das Vaterland des Alexis, des Kantharus, und, da die Zeit des Alexis durch Polycletus beſtimmt iſt, auch das Zeitalter dieſes und des Eutychides. (1825.) Indeß geht man mit Polycletus auf Ol. 90 herab, ſo kommt Alexis ſpäteſtens Ol. 95, ſein Sohn Kantharus Ol. 103. Nun wird von Plinius ein Eutyches unter den Plaſten von Ol. 120 genannt. Iſt das der Lehrer des Kantharus, ſo haben wir allerdings die chronologiſche Schwierigkeit, welche Sillig Catal. Artif. p. 37. hervorgehoben hat; doch ſind wir hier auf dem Gebiete ungenauer chronologiſcher Angaben des Plinius in der Miſchung verſchiedener Polyklete, ſo daß ein Schluß gegen die oben geſtellte Annahme noch nicht begründet iſt. (1828.) — Ἀριστείδης bekannt nur aus dieſer Stelle und der ehrenvollen Zuſammenſtellung mit Alkamenes: Alcamenes, Phidiae discipulus, et marmorea fecit, et aeneum pentathlon, qui vocatur ἐγκρινόμενος. At Polycleti discipulus Aristides quadrigas bigasque. Plin. a. a. O. §. 12. S. 122. — Φρύνων (in den ältern Ausgaben ſteht Phrinonem. Erſt die Veneta von 1507 hat die rechte Schreibung nach der Analogie von Φρύνη, Φρῦνις u. Φρυνίων Athen. XIII. S. 593. F. Den Namen Φρύνων trägt auch ein Thebaner bey Athen. IV. S. 148. E., und Δείνων (gleichnamig mit dem Geſchichtſchreiber b. Lucian III. Macrob. 15. S. 218. und daſ. die Ausl.) ſind nur durch dieſe Stelle ihrem Namen nach bekannt. — Ἀθηνόδωρος, verſchieden von dem Mitarbeiter am Laokoon aus Rhodus, kommt unten wieder vor: Fecerunt .... Athenodorus feminas nobiles, §. 26. S. 128. und bey Pauſ. zuſammen mit dem folgenden Δαμέας Κλειτώριος. Die alten Ausgaben haben Demeam, Clitorium als getrennte Namen; erſt die zweyte Veneta gibt Dameam. Daß Clitorius Name von ſeiner Vaterſtadt Κλείτωρ in Arkadien ſey, iſt kein Zweifel, und Harduin hat deßhalb Damiam Clitorium drucken laſſen, wohl aus Pauſanias. Beyde Formen Δαμέας und Δημέας ſind ächt, doch letztere, als ioniſch, dem äoliſchen Namen eines

Digitized by Google

Macedonien erregten, die bildende Kunſt nicht nur unerſchütter=

(80. 81.)'

Arkadiers nachzuſetzen. Die Endung *ΙΑΣ* bey Eigennamen iſt in den meiſten Fällen mit *ΕΑΣ* im Streit, und dieſe bey Stämmen auf einen T Laut in der Regel vorzuziehen. Selbſt *Φειδίας* iſt wohl urſprünglich *Φειδέας* geſchrieben worden, wie *Πυθέας*. Auch hat Clavier dieſe Schreibung *Δαμέας* im Texte, *Δαμίας* als Variante unter demſelben. Pauſanias B. 10. K. 9. S. 819. hat von beyden in Beſchreibung der Weihgeſchenke der Spartaner aus dem peloponneſiſchen Kriege zu Delphi folgende Stelle: *Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμίας, ὁ μὲν τὴν Ἄρτεμίν τε καὶ Ποσειδῶνα || εἰργάσατο, ἔτι δὲ τὸν Λύσανδρον· Ἀθηνόδωρος δὲ τὸν Ἀπόλλωνα ἐποίησε καὶ τὸν Δία. οὗτοι δὲ Ἀρκάδες εἰσὶν ἐκ Κλείτορος.* Ihre Thätigkeit erſtreckt ſich alſo bis über den peloponneſiſchen Krieg und die Ol. 94. herab, ſo daß ſie zu den Künſtlern, die Plinius unter Ol. 95. zuſammenreiht, Naukydes u. A. herabreichen. Da nun beyde Klitorier waren, und nicht abzuſehen iſt, weßhalb Plinius dieſes von dem einen ſagen ſollte, von dem andern nicht, ſo wird bey ihm wohl zu leſen ſeyn Polycletus discipulos habuit .... Athenodorum, Dameam, Clitorios, Myron Lycium. Uebrigens bleibt unbeſtimmbar, ob in dieſer Liſte nicht die Schüler der beyden großen Polyklete, welche wir in der zweyten Abhandlung Anmerk. 137. S. 204 ff. unterſchieden haben, des Sikyoniers mit noch einförmigen Bildſäulen, und des ältern Polycletus aus Argos, der die Hera gemacht und die Toreutik vollendet hatte, durch einander geſtellt worden ſind.

Von den beyden Kunſtgenealogien, welche wir zu erörtern gedenken, beginnt die eine mit Kritias, deſſen ſpätere Jahre, wie wir Abh. 2. Anm. 16. nachgewieſen, mit der Jugend des Phidias um Ol. 72. zuſammen fallen, während Plinius ihn mit des Phidias Alter in die 84. Ol. herabrückt. Pauſanias gibt B. 6. K. 3. S. 457. dieſe Folge ſeiner Nachkommen in der Kunſt: *Κριτίας — Πτόλιχος ὁ Κερκυραῖος.* Plinius H. N. 34. S. 19. S. 128. nennt auch einen Dionysodorus Critiae discipulus unter den Künſtlern von gleichmäßigem Ruhm „sed nullis operum suorum praecipui.“ — *Ἀμφίων*, vollſtändiger *Ἀμφίων Ἀκέστορος Κνώσσιος* Pauſ. B. 10. K. 15. S. 834. mit der Meldung, daß er den Kyrenäern Battos, den Erſten, welcher ſie aus Thera nach Libyen führte, auf einem Wagen nach Delphi gemacht hat. Kyrene iſt ſeine Wagenlenkerinn und Libya auf dem Wagen begränzt ihn, eine brauchbare, und noch unbenutzte Meldung für die Vaſenerklärer. — *Πίσων, ἀνὴρ ἐκ Καλαυρίας.* Er machte des Lyſander Wahrſager Abas nach Delphi, Pauſ. B. 10. K. 9. S. 819. wo er *Παίσων* heißt: *καὶ ὁ μάντις τέχνη Παίσωνος ἐκ Καλαυρείας τῆς Τροιζηνίων.* Kuhnius vermuthet, daß die Orthographie des Namens *Πείσων* ſey, wohin auch die Etymologie von *Πείθω* führt. Als Mitarbeiter an den Weihgeſchenken von Aegospotami tritt er in Verbindung mit Athenodorus und Dameas, von denen vor=

Digitized by Google

lich beſtand, ſondern auch neue Formen gewann und den Kreis

her. — *Δαμόκριτος.* In derſelben Stelle weiter oben heißt er *Δημόκριτος Σικυώνιος* mit der Nachricht, daß er die Bildſäule des Hippo von Elis gemacht und im fünften Glied aus der Schule des Kritias abſtamme. Er wird alſo, wenn ſein Lehrer nach Ol. 91. geſetzt wird, an Ol. 100. und den Anfang der thebaniſch-ſpartaniſchen Zeit herabreichen. Plinius nennt ihn a. a. O. §. 28. S. 129. unter denjenigen, welche Philoſophen gemacht haben.

Die zweyte Genealogie, in welche ſich die Namen der Polyklete miſchen, muß zum Theil erſt durch Combination verſchiedener Meldungen gewonnen werden.

Polycletus aus Argos iſt der Lehrer des Kanachus aus Sikyon, nach Pauſ. B. 6. K. 13. S. 482. Wir haben Abh. 2. Anm. 31. nachgewieſen, daß der ältere Polycletus aus Argos und ein jüngerer Kanachus aus Sikyon zu verſtehen ſey. Eines Kanachus aus Sikyon Bruder iſt Ariſtokles. Pauſ. B. 6. K. 9. zu Anf. Dieſer iſt Lehrer des Synnoon aus Aegina, dieſer des Ptolichus, ſeines Sohnes, Pauſ. daſ. || (1825.) Wir haben dadurch die Reihe:

Ἀριστοκλῆς
|
Συννόων
|
Πτόλιχος,

und wie es ſcheint den Anfang einer längern, welche ſich weiter verfolgen läßt. Denn Pauſanias meldet, 6. 3. §. 4., Pantias ſtamme im ſiebenten Gliede als Schüler vom Ariſtokles aus Sikyon ab. *Παντίας .... ὃς ἀπὸ Ἀριστοκλέους τοῦ Σικυωνίου καταριθμουμένῳ τοὺς διδαχθέντας, ἕβδομος ἀπὸ τούτου μαθητής.* Als des Pantias Lehrer aber kennen wir den Soſtratus, Pauſ. 6, 9. S. 334. *Παντίας χῖος παρὰ τῷ πατρὶ δεδιδαγμένος Σωστράτῳ.* Soſtratus muß demnach auch vom Ariſtokles aus Sikyon abſtammen. Knüpfen wir nun dieſe beyden Bruchſtücke von Kunſtgenealogien, von denen das eine von Ariſtokles über Synnoon zu Ptolichus herab-, und das andere von Pantias über Soſtratus auf Ariſtokles aus Sikyon hinaufgeht, zuſammen, ſo zeigt die dadurch gewonnene Folge *Ἀριστοκλῆς, Συννόων, Πτόλιχος, Σώστρατος, Παντίας,* den Pantias erſt als den vierten Schüler, aber doch als das fünfte Glied von Ariſtokles, denn auch die Griechen zählen in ſolchen Reihen denjenigen, von welchem ſie anheben, als den erſten mit ein. Deutlich iſt das z. B. aus Plato Euthyd. Opp. T. I. p. 271. A. *ὃν μὲν ἐγὼ λέγω ἐκ δεξιᾶς τρίτος ἀπὸ σοῦ καθῆστο· ἐν μέσῳ δ' ὑμῶν τὸ Ἀξιόχου μειράκιον ἦν,* wo Euthydemos (denn dieſer wird bezeichnet) als der dritte ſitzend genannt wird, während zwiſchen ihm und Sokrates nur der Sohn des Axiochus (Kleinias) ſaß. Alſo der dritte nicht nach oder vom Sokrates an, ſondern als der

Digitized by Google

ihrer Darſtellungen erweiterte, iſt ſicher und allgemein aner=

(82. 83.)

dritte der Reihe, und ſo überall, wo in dieſer Weiſe gezählt wird. (1828.) Es fehlen demnach zwey Namen, welche wir verſuchen wollen auf anderm Wege nachzuweiſen. Zuerſt iſt nicht wahrſcheinlich, daß Ariſtokles der Bruder des jüngern Kanachus geweſen ſeyn könne, der mit ſeinem Lehrer, Polycletus dem ältern von Argos, an der Siegesbeute von Aegospotami gearbeitet hat, vergl. die 2. Abh. 31. Anmerk.; denn in der Zeit des jüngern Kanachus war die Kunſtübung allgemein verbreitet, und die langen Kunſtgenealogien beginnen nicht mehr in dieſem Zeitalter. Schon aus Phidias, Skopas, Praxiteles, Lyſippus Werkſtätte kommt man kaum irgendwo in das dritte Glied herab, und wo jene längern Kunſtgenealogien erſcheinen, gehen ſie immer von einem Meiſter des alten Styles aus. Ariſtokles wird alſo dem ältern Kanachus an die Seite nach Ol. 65. hinaufrücken. Vergl. 2. Abh. Anmerk. 31. S. 150. ff. Darauf deutet auch Pauſanias ſelbſt hin, indem er ſagt, Ariſtokles habe ſeinem Bruder Kanachus an Ruhm wenig nachgeſtanden: *Ἀριστοκλῆς Σικυώνιος, ἀδελφός τε Κανάχου καὶ οὐ πολὺ τὰ ἐς δόξαν ἐλασσούμενος.* Der jüngere Kanachus mußte durch Schlüſſe erſt gefunden werden, und ſein Ruhm iſt auf keinen Fall bedeutend geweſen; der berühmte, den dieſes Urtheil bezeichnet, kann nur der ältere ſeyn. Wie aber die fehlenden Namen gewinnen? Ariſtokles ſelbſt heißt ein Schüler und Sohn des Kleötas (*Ἀριστοκλῆς μαθητής τε καὶ υἱὸς Κλεοίτα*, Pauſ. 5, 24. S. 441.), welcher die kunſtreichen Schranken für den Auslauf der Pferde zu Olympia (carceres, *ἱππάφεσις*) gemacht hat. Pauſ. 6, 20. S. 503. 4. Dieſes Werkes rühmt er ſich in der Inſchrift auf einer Bildſäule zu Athen, welche Pauſanias dort anführt, und nennt ſich ebenfalls einen Sohn des Ariſtokles:

ὃς τὴν ἱππάφεσιν σευ Ὀλυμπίᾳ εὕρατο πρῶτος,
τεῦξέ με Κλειοίτας, υἱὸς Ἀριστοκλέους.

Wir bekämen dadurch folgende Reihe:

Ἀριστοκλῆς ά Σικυώνιος.
Κλεοίτας ſein Sohn.
Ἀριστοκλῆς β΄. Κάναχος ά. ſeine Söhne.
Συννόων Αἰγινήτης.
Πτόλιχος ſein Sohn.
Σώστρατος Χῖος.
Παντίας ſein Sohn. ||

Gehört aber der zweyte Ariſtokles mit ſeinem Bruder, dem ältern Kanachus, in Ol. 65, ſo rückt der Großvater um zwey Geſchlechter, alſo auf Ol. 50. hinauf, und da, wie man ſieht, der Vater den Sohn lehrt, ſo ſind wir hier in der alten Kunſtſchule von Sikyon auf ein Geſchlecht geſtoßen, in dem die Kunſt erblich fortgeht, ſo daß es keinen Anſtand finden kann,

Digitized by Google

kannt. Die großen Namen des Praxiteles und Euphranor, des

(83.)

den alten Ariſtokles als den **Ahnherrn** der Schule zu betrachten, zumal er nun in Ol. 50. mit Dipönus und Skyllis zuſammentrifft und in eine Zeit fällt, wo zuerſt die Kunſt ſich in Bewegung zum Beſſern ſetzte, und man anfängt, die einzelnen Meiſter beſtimmter zu unterſcheiden. Wenn alſo Pauſanias den Pantias als den ſiebenten Schüler von Ariſtokles an zählt, ſo haben ſeine Quellen offenbar jenen alten Meiſter an den Anfängen der Kunſtentwickelung gemeint, und wir haben von jener frühen Zeit an eine Kunſtgenealogie von einer Ausdehnung, wie ſie bey unſern mangelhaften Nachrichten ſich kaum noch erwarten ließ. Zwar könnte man glauben, daß noch ein Glied abgehe, weil Pantias erſt der ſechste Schüler von jenem alten Ariſtokles iſt; aber wahrſcheinlich hat Pauſanias hier nach Schülern gezählt, wie nach dem Vorhergehenden bey Sitzen und Geſchlechtern gezählt wird, ſo daß derjenige, von welchem die Rechnung angeht, im erſten Gliede ſteht. Nimmt man den Pauſanias in dieſem Sinne, ſo erſcheint Pantias allerdings im ſiebenten Kunſtgeſchlecht nach dem alten Ariſtokles, wenn auch erſt als der ſechste Schüler. Eingehend auf die chronologiſchen Beſtimmungen, deren die Reihe fähig iſt, beginnen wir mit einer Schwierigkeit, welche ſich gegen das frühe Alter des **Kleòtas**, das ihm die dargelegte Genealogie anweiſet, zu erheben ſcheint. Es ſagt nämlich Pauſanias 1, 24. S. 56. 57. in Beſchreibung der Statuen zu Athen: *Πρῶτοι μὲν γὰρ* (nämlich *οἱ Ἀθηναῖοι ἐπωνόμασαν*) . . . *ἀκώλους Ἑρμᾶς· ὁμοῦ δέ σφισιν ἐν τῷ ναῷ σπουδαίων Δαίμων ἐστιν* (l. *ὁμοίως δέ σφισιν ἐν τῷ ναῷ*). *ὅστις δὲ τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα ἐπίπροσθεν τίθεται τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων, καὶ τάδε ἐστὶν οἱ θεάσασθαι. Κράνος ἐστὶν ἐπικείμενος ἀνὴρ, Κλεοίτου, καὶ οἱ τοὺς ὄνυχας ἀργυροῦς ἐνεποίησεν ὁ Κλεοίτας.* Amaſäus überſetzt: Jam qui artificium **plurimi aestimat**, haec antiquissimi operis signa quae intucatur habeat. Vir quidam est etc. Er nimmt alſo *ἐπίπροσθεν τίθεσθαι* für ſich als **hochſchätzen**, und verbindet *ἐστὶ θεάσασθαι καὶ ταῦτα τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων*, wodurch das folgende Werk des Kleòtas als ein ſehr altes bezeichnet würde. Auch Heyne A. T. S. 378. ſcheint die Stelle ſo gefaßt zu haben: Cleoctas inter antiquiores referendus erit, ut ex loco de ejus statua Athenis in acropoli 1, 24. p. 57. apparet. Warum aber nun nach Heyne von dieſem Kleòtas der Kleòtas des ſechsten Buches verſchieden ſeyn ſoll (**Alius** Cleoctas, Aristomenis (?) filius, carceres hippodromi Olympiae fecerat, in quem est epigramma VI, 20. p. 504. et in Analect. T. III. p. 193. CCVIII.), iſt nicht abzuſehen. Denn an allen drey Stellen, wo Kleòtas vorkommt, wird er als bildender Künſtler bezeichnet: 5, 24. S. 440. als Lehrer ſeines Sohnes Ariſtokles; 6, 20. S. 503. wo das oben erwähnte Epigramm ihn als Urheber der Statue nennt (*τεῦξέ με*), auf welcher es ſtand, und 1, 21. S. 57., wo von ihm eine Statue zu Athen erwähnt wird. Ja es

Skopas und Bryaxis, zuletzt des Lyſippus und ſo vieler aus=

(83. 84.)

iſt kaum ein Zweifel, daß ſie dieſelbe ſey, welche das Epigramm trug, deſſen Mittheilung Pauſanias bis an den Ort verſchob, wo er von der ἱππάφεσις des Kleö||tas zu ſprechen hatte. — Indeß hat ſchon Sylburg die Unhaltbarkeit der amaſäiſchen Erklärung der fraglichen Stelle eingeſehen, da ἐπίπροσθεν τίθεσθαι nothwendig praeponere d. i. majoris aestimare heißt, und demnach überſetzt: Qui vero artificiose elaborata vetustis anteponit, ei haec spectare licet. Vir quidam est etc. Siebelis glaubt ſofort mit Martini, daß die vorher erwähnten Werke mehr durch ihr Alter als durch ihren Werth ausgezeichnet geweſen; aber der Dämon der Σπουδαῖοι iſt unmöglich eine alte Gottheit, da der Begriff ſelbſt kaum über die Zeiten der Philoſophenſchulen hinausgeht; und ebenſo wenig iſt eine offenbar bronzene Bildſäule mit ſilbernen Nägeln ein Werk ſpäterer Kunſt. Iſt demnach die Stelle richtig, ſo wird ihr Sinn ſeyn: wer bey alten Werken mehr auf die Kunſt, mit welcher ſie ausgeführt ſind, als auf ihre Alterthümlichkeit ſieht, der u. ſ. w. und das τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα wird auf die auch in den ſilbernen Nägeln ſinnreiche Ausführung des alten Werkes gehn. — Ueber die Zeitalter der einzelnen Künſtler in jener Genealogie haben wir zwey Nachrichten aus erſter Hand bey Pauſanias, und eine aus zweyter bey Plinius. Pauſanias meldet 6, 9. S. 427, Ptolichus habe dem Theognetus aus Aegina, der unter den Knaben geſiegt, die Bildſäule gemacht. Da in der Künſtlerreihe der Genealogie bis Ptolichus drey Mal ein Vater den Sohn lehrt, ſo hat man dadurch, das Menſchenalter zu acht Olympiaden gerechnet, 24 Olympiaden; dazu noch ein Kunſtalter zwiſchen Ariſtokles und Synnoon von fünf Olympiaden gerechnet, zuſammen 29 Olympiaden, ſo kommt Ptolichus mit 29 Olympiaden zu 50 auf Ol. 79, und dahin fällt auch ungefähr das Zeitalter des Theognetus. Dieſer war von Mutterſeite Oheim des Ariſtomenes von Aegina, der auch unter den Knaben geſiegt, auf welchen Pindar das achte pythiſche Gedicht gemacht hat, daſ v. 48. Sein Sieg aber fällt in 35. Pyth. d. i. Ol. 83, 3. nach der Göttinger Handſchrift gar in 38. d. i. Ol. 88., auf keinen Fall jedoch nach der Unterjochung von Aegina, Ol. 80, 3. und wie der Inhalt des Gedichtes zeigt, unmittelbar vor dieſelbe während des Kampfes. Vergl. K. O. Müller Aeginet. S. 177. Wir kommen demnach durch die Bildſäule des Theognetus mit dem Ptolichus in daſſelbe Zeitalter, welches ihm die Kunſtgenealogie anweiſet, zwar nur mit Einer Olympiade Unterſchied zwiſchen Theognetus dem Knaben und ſeinem Neffen; indeß reicht in ſolchen Fällen das Zuſammentreffen in dem Zeitalter hin. Auch ſind Oheim und Neffe durch keinen nothwendigen Zeitraum getrennt, wie Vater und Sohn. Zugleich verſchwindet die Schwierigkeit, die Heynen A. T. S. 378. der den Ptolichus nach ſeiner Berechnung viel ſpäter bringt, nöthigte, als Oheim des Ariſtomenes einen andern als den erwähnten Theognetus an=

Digitized by Google

gezeichneter Meiſter in Marmor, Erz, Gold und Elphenbein, die

(84. 85.)

zunehmen. Diverſus eſſe debuit hic Theognetus ab eo, quem Pind. Pyth. VIII. 48. memorat, Ariſtomenis victoris Pythiis Ol. 83, 3. avunculo. Ptolichus enim multo ſerius vixit.

Die zweyte chronologiſche Beſtimmung trifft den letzten der Reihe, Pantias, Sohn des Soſtratus aus Chios, und durch ſie wird zugleich die oben vollzogene Verknüpfung der beyden Künſtlerreihen zu einer Folge von fünf Namen wieder beſtätigt. Nach Pauſ. 6. 9. S. 473. ſind zu Olympia des Argivers Chimon, und des Ariſteus ſeines Sohnes Bildſäulen, jene von Naukydes, dieſe von Pantias, gemacht worden. Beyde ſcheinen gleichzeitig geſiegt zu haben: Ἀριστεὺς δὲ Ἀργεῖος, δολιχοῦ μὲν νίκην ἔσχεν αὐτὸς, πάλης δὲ ὁ πατὴρ τοῦ Ἀριστέως Χείμων· ἑστήκασι μὲν||δὴ ἐγγὺς ἀλλήλων. Von Chimon waren zwey Bildſäulen vorhanden, eine zu Olympia, eine zweyte aus Argos nach Rom in den Friedenstempel gekommen. Sie gehörte nach Pauſanias zu den bewährteſten Werken des Naukydes. Beyde Künſtler fallen alſo in daſſelbe Zeitalter. Nun ſtellt Plinius H. N. Sect. 19. S. 109 den Naukydes, den Sohn des Mothon, an die Spitze der Künſtler, die er unter Ol. 95. vereinigt, und dieſe Angabe findet ihre Beſtätigung durch Pauſanias 6, 6. S. 465. Nach ihm nämlich macht Naukydes die Bildſäule des Eukles als olympiſchen Siegers, der ein Enkel des Diagoras von ſeiner Tochter Kallipatereia, ein Neffe des Dorieus war, Pauſ. 6. 9. S. 473. Diagoras ſiegte Ol. 79. nach dem Breslauer Schol. zu Pind. Olymp. VII. bey Böckh. Dorieus dreymal Ol. 87. 88. 89. Vgl. Corſini Diſſertatt. Agon. S. 128. Geht man nun nach der Berechnung der Geſchlechter vorwärts, ſo trifft des Eukles Zeitalter auf Ol. 95, gerade um die Zeit, wohin Plinius den Naukydes ſetzt, dem Pantias als gleichzeitig zu achten iſt. (1825.) Fällt nun Pantias auf Ol. 95, ſo geht ſein Vater und Lehrer Soſtratus auf Ol. 87 zurück, und von ihm ſind noch 7 Olympiaden zu Ptolichus, den wir bey der Verbindung der zwey Künſtlerreihen, die in Ariſtokles zuſammentreffen, als ſeinen Lehrer geſetzt haben, welche Annahme dadurch ſo gut geſtützt wird, als es auf dieſem Felde der Vermuthungen nur immer kann erwartet werden. (1828.) — Heyne A. T. S. 378, welcher die ganze Berechnung vom zweyten Ariſtokles anfängt, bringt den Pantias in das 6te Kunſtalter nach Naukydes, und dadurch ein Räthſel in dieſe Unterſuchungen, das er auch anerkennt: ut mirari liceat, cum tam longa artificum ſucceſſio inter Naucydem et Pantiam interceſſerit, quomodo alter patrem et filium alter effingere potuerit. Wenn ferner Plinius a. a. O. einen Soſtratus unter Ol. 114. anführt, als Zeitgenoſſen des Lyſippus, ſo iſt klar, daß man, ohne die ganze Berechnung umzuwerfen, nicht an den Vater des Pantias denken kann. Es kommen dieſes Namens mehrere Künſtler vor. Außer dem unſrigen aus Chios der früher erwähnte Soſtratus aus Rhegium, Schüler des Pythagoras, einer aus Knidus, Erbauer des Pharus von Alexandria unter Ptolemäus Lagi, der Ol. 114. da be-

Digitized by Google

theils neben ihnen ſich um die Palme des Ruhmes bemühten,

(85. 86.)

ginnt, wohin Plinius ſeinen Soſtratus ſetzt. Der Knidier iſt zwar Architekt; indeß ſind in jenen Zeiten Architektur und Sculptur ſo eng vereint, daß ſie gewöhnlich in demſelben Meiſter gefunden werden. Ein Soſtratus, unbeſtimmt welcher, kommt als Urheber einer Minerva zu Alipheira in Arkadien bey Polybius II. 4. S. 340. neben Hecatodorus vor, welches Werk von Polybius ausnehmend gerühmt wird: *τὸ μέντοι τῆς τέχνης ἀποτέλεσμα συμφωνεῖται παρὰ πᾶσι, ὅτι τῶν μεγαλοπρεπεστάτων καὶ τεχνικωτάτων ἔργων ἐστί.* Da auf ſolche Art der Name des Soſtratus ſich vervielfältiget, ſo kann es um ſo weniger Bedenken haben, den Soſtratus der 114. Ol. nicht für den Chier zu halten, und dadurch die Verwirrung von dieſer Kunſtgenealogie abzuwenden. Sie ſelbſt reicht, wie man ſieht, in ſich vollſtändig und durch ſich ſelbſt wie durch die damit zutreffenden chronologiſchen Beſtimmungen des Pauſanias begründet, vom Anfange der Kunſtentwickelung bis an den Schluß des peloponneſiſchen Krieges herab, und erſcheint als die längſte, welche ſich ausmitteln und begründen läßt. (1825.) Nach Erſcheinung dieſer Abhandlung hat Böckh C. Inscr. T. I. p. 39 über die erſten Künſtler dieſer Reihe geſprochen, die er nach Ol. 70 herabbringt, gegen ihn Sillig C. A. S. 9, auf deſſen Artikel, als auf eine Berichtigung des Böckhiſchen, der ich vollkommen beytrete, hier zu verweiſen genügt. Sillig hält den Kydoniaten Ariſtokles, Pauſ. V. 25, 6, und den Ahnherrn der ſikyoniſchen Kunſtſchule für einen und denſelben; merkwürdig iſt wenigſtens, daß mit dem Namen auch das Zeitalter zuſammentrifft. Außer dieſen zwey Gelehrten behandelte denſelben Gegenſtand K. O. Müller XXXIX. S. 132, der ſich mehr den Anſichten von Böckh nähert und Hypotheſen folgt, welche den Soſtratus, des Pantias Vater, auf Ol. 114, den Pantias ſelbſt alſo erſt über Ol. 120 herabbringen würden, während er nach Pauſanias mit Naukydes und der 95 Olymp. in einer Verbindung ſteht, gegen deren Auflöſung die Kunſtgeſchichte ſich wohl fortdauernd verwahren wird. (1828.) —

Doch wir müſſen, um dieſen Gegenſtand zu erſchöpfen, noch einige Schritte weiter gehen, anfangend von Naukydes. Dieſer *Ναυκύδης Μόθωνος*, Pauſ. 2, 22. S. 162, || aus Argos iſt einer der merkwürdigſten Künſtler in der Periode zwiſchen Alkamenes und Praxiteles, gerühmt von Plinius H. N. 24. Sect. 19. §. 19. S. 125. in der alphabetiſchen Ueberſicht der vorzüglichſten Meiſter: Naucydes Mercurio et Discobolo et immolante arietem censetur, und mit 6 Werken erwähnt bey Pauſanias, einem aus Gold und Elphenbein, einer Hebe, welche neben dem koloſſalen Bilde der Hera von Polycletus aufgeſtellt war, Pauſ. 2. K. 17, und fünfen aus Erz; ein Bild der Hekate zu Argos Pauſ. 2, 22, und vier Siegerſtatuen zu Olympia, die, wie bekannt, in der Regel aus Bronze waren; die oben erwähnte Bildſäule des Eukles Pauſ. 6, 6; die beyden von Pauſ. geprieſenen Bildſäulen des Chimon, daſ. K. 9., des Bakis von Trözen, des Pankratia-

Digitized by Google

theils aus ihren Schulen hervorgingen [2]), verbreiten ihren Glanz

(86.)

ſten, 6, 8. S. 471. Auch die Bildſäule der Erinna, die ihm Tatianus beylegt (vergl. Junii Catalog.), wird aus Bronze geweſen ſeyn. Des Naukydes Bruder wäre nach Pauſ. 2, 22, S. 162. Pericletus: Ἑκάτης ἀγάλματα, τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης Μόθωνος, wo jedoch die Lesart ſchon eine innere Unwahrſcheinlichkeit hat; denn warum ſollte Naukydes ganz ohne Veranlaſſung als der Bruder eines faſt ganz unbekannten Pericletus genannt werden? Dazu überſetzt Amaſäus Polycleti ſtatt Pericleti, und da dieſe vom Zuſammenhang gebotene Lesart auch in der Pariſer und in der Wiener Handſchrift ſteht, iſt ſie in den neueſten Ausgaben von Clavier und Siebelis mit Recht aufgenommen worden. (1825.) Wenn K. O. Müller a. a. O. S. 131. bemerkt, wahrſcheinlicher ſey es doch immer, daß der bekannte Name den unbekannten verdrängt habe, ſo iſt dieſer Satz, wie alle dergleichen ἀξιώματα der Kritik in ſich gebrechlich, da dem Abſchreiber, von dem die Verwechſelung ausging, der Name Polykleitos gerade ſo unbekannt ſeyn konnte, wie der des Perikleitos, auch konnte die Säumigkeit oder die Flüchtigkeit der Leſung, das Fehlgreifen in ähnlichlautenden Sylben wie ΠΟΛΥ und ΠΕΡΙ ſogar dem beſſer unterrichteten Abſchreiber ſolche Verwechſelungen unterſchieben. Dazu kommt, daß durch die ganze oben dargelegte Faſſung der Stelle, welche den Naukydes ganz ohne Grund als den Bruder des beynahe verſchollenen Perikleitos bezeichnen würde, jene Annahme des dunkeln Namens ganz entfernt gehalten wird. Herr Prof. K. O. Müller erkennt das ſelber an durch die Wendung: „Freylich bleibt nun die Stelle des Pauſanias ſeltſam," und man wird es nicht weniger ſeltſam finden, wie er die Urſache, weßhalb die Schreibung Περίκλειτος der andern Πολύκλειτος nachſteht, anerkennt, und die dadurch abgewieſene Form doch in Schutz nimmt. Von gleicher Art kommen in ſeiner Arbeit noch mehr Beſtreitungen chronologiſcher Punkte der Abhandlungen vor, die ich ebenfalls auf ſich kann beruhen laſſen. (1828.) Derſelbe Polykletus wird auch Pauſ. 6, 6. S. 465 als Bruder und Schüler des Naukydes aus Argos genannt, wo Pauſanias ſelbſt Sorge trägt, ihn von dem ältern, welcher die Hera machte, zu unterſcheiden. Auch Alypus aus Sikyon iſt des Naukydes Schüler geweſen. Pauſ. 6, 1. S. 452. Die Folge iſt alſo bis dahin:

Μόθων, Ἀργεῖος.

Ναυκύδης, ſein Sohn.

Ἄλυπος ſein Schüler. Πολύκλειτος ſein Bruder und Schüler.

Daneben hat Pauſanias 5, 17. S. 419 eine Reihe von Künſtlern, die mit Polycletus beginnt und wieder drey Glieder umfaßt:

---

[2]) Siehe die Note 2 S. 285.

und ihre Wirkſamkeit über alle Kataſtrophen des öffentlichen Le=

(86. 87.)

Πολύκλειτος Ἀργεῖος.
Περίκλειτος ſein Schüler.
Ἀντιφάνης ſein Schüler.
Κλέων Σικυώνιος.

Nun hat Kleon zu Olympia, nach Pauſ. 5, 21. S. 430, von den Zeusbildern aus Strafgeldern, die Ol. 98. erhoben wurden, zwey gemacht, und käme dadurch dem Naukydes aus Ol. 95. um drey Olympiaden nahe, von dem er doch im vierten Gliede abſtammen müßte, wenn der Polycletus an der Spitze der Genealogie der Bruder und Schüler des Naukydes wäre. Es muß alſo hier Polykletus von Sikyon gemeint ſeyn, den Pauſanias eben ſo mit dem Argiver, wie dieſen Plinius mit dem Sikyonier zuſammenwirft, und dem wir oben ſeinen Platz und ſein Verdienſt unter den Altmeiſtern der griechiſchen Kunſt ausgemittelt haben.

Wir brechen dieſe meiſt chronologiſchen Erörterungen ab, da ſchon die vorhergehenden unſere Gränzen faſt überſchreiten; doch ſchien nöthig, etwas weitläufiger zu ſeyn, um zu zeigen, wie viel auch in dieſen ſpätern Zeiträumen noch zu thun || iſt, ehe die Archäologie durch Ausmittelung der chronologiſchen Folge der Künſtler und des Zuſammenhangs der Schulen nur erſt eine ſichere Grundlage gewinnen kann.

[2]) Die Zeitalter dieſer großen Meiſter ſind zwar im Allgemeinen bekannt genug; doch die Beſtimmung des Nähern unterliegt auch hier bedeutenden Schwierigkeiten. Daß Skopas bey Plinius H. N. 34. S. 19. S. 109, mit Unrecht in die bunte Namenreihe der Ol. 87. gekommen, und wahrſcheinlich den Onatas vertritt, iſt in der zweyten Abhandlung nachgewieſen worden. Praxiteles wird daſelbſt mit Euphranor unter Ol. 104., in welcher Pelopidas, Epaminondas und Ageſilaus ſtarben, geſetzt, und damit ſtimmt auch ungefähr Pauſ. 8. 9. S. 676, der ihn nach Alkamenes (Ol. 83. Plin.) in das dritte Menſchenalter ſetzt, alſo nach Ol. 99 zwiſchen dieſe Olymp. u. Ol. 107. Gleichwohl trägt ihm Theophraſtus, der Ol. 123. ſtarb, in ſeinem Teſtamente bey Diog. Laert. V. 2. n. 14. auf, die Bildſäule des Nicomachus zu machen: *Βούλομαι δὲ καὶ τὴν Νικομάχου εἰκόνα συντελεσθῆναι ἴσην· τὸ μὲν τῆς πλάσεως ἔχει Πραξιτέλης κ. τ. λ.*; das iſt ein Unterſchied von 19 Olympiaden. — Umgekehrt wird Lyſippus von Plinius Ol. 114 geſetzt, und hat gleichwohl nach Pauſ. 6, 1. S. 453 das Bild des Troilus aus Elis, als Siegers der Ol. 103, gemacht, eine Olympiade früher, als Plinius den Praxiteles ſetzt. Deßgleichen hat Leochares nach Plinius H. N. 34. S. 19. §. 17. jenen Autolycus gemacht, „propter quem Xenophon Symposion scripsit." Das wäre alſo um Ol. 89 oder 90, wohin der Sieg des Autolycus in den Panathenäen fällt. Vergl. Schneider Quaestiones de Convivio Xenoph. bey ſeiner Ausg. d. Schr. S. 130 ff. Er arbeitet nach eben demſelben am Mauſoleum nach Ol. 106, wovon nachher, und macht nach Pauſ. 5, 20. S. 429

bens bis in die Zeiten herab, wo die Kraft der griechiſchen Freyheit durch Philippus, Alexander und ſeine Nachfolger in blutigem, zerſtörendem Kampfe gebrochen ward. Aber wie unter den innern Kämpfen, ſo ſtehet ſie unter den Trümmern ihrer alten Heimath aufrecht und blühet, als wäre ſie der Pflege nicht mehr bedürftig, unter welcher ſie gediehen war. Dieſer Anſicht ſcheint jedoch Plinius zu widerſprechen, wenn er nach Aufzählung der Künſtler aus der hundert und zwanzigſten Olympiade fortfährt: „Sodann hörte die Kunſt auf und kam wieder in der einhundert fünf und fünfzigſten Olympiade zu neuem Leben“ 3). Indeß iſt, abgeſehen von der innern Unmöglichkeit der Sache, unbegreifbar, wie es geſchehen || ſey, daß die Kunſt in dem Zeitalter des Ptolemäus Lagi, des Pyrrhus, des Agathokles aufgehört und während der Macht des ätoliſchen und achäiſchen Bundes in der Lethargie beharrt habe, um unter den Kämpfen der Römer mit den Macedoniern und Aetoliern zu neuem Leben zu erwachen. Auch iſt der Widerſpruch

(87.)

dem Philippus die Weihgeſchenke wegen des Sieges bey Chäronea nach Olympia, welcher Sieg Ol. 110. 3 gewonnen ward, zwanzig Olympiaden nach dem gymniſchen Siege des Autolycus. Einen ſichern Punkt gibt allerdings der Bau des Mauſoleums, welcher nach dem Tode des Mauſolus, der Ol. 106, 2 oder 3 ſtarb, vier Jahre nach Alexanders des Großen Geburt, begonnen wurde, und an dem Skopas, Bryaxis, Timotheus und Leochares ihre Kunſt verherrlichten, Plin. H. N. 36. Sect. 4. S. 280. Doch iſt die Angabe der Künſtler ſelbſt nicht ganz ohne Zweifel. Nach Vitruvius Praef. l. VII. wurde zwar von Einigen Timotheus genannt; er ſelbſt aber ſtellt an ſeiner Statt den Praxiteles in die Reihe. Es iſt alſo auch hier überall nicht Weniges ſchwankend und widerſprechend, worauf jedoch uns einzulaſſen die Schranken dieſer Schrift verhindern.

3) Centesima vicesima Eutychides . . . . . cessavit deinde ars ac rursus Olympiade centesima quinquagesima quinta revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus etc. Plin. H. N. 34. Sect. 19. p. 110. Auch anderwärts bedeutet bey Plinius ars nur den Theil der Kunſt, von dem er gerade handelt, z. B. Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis, H. N. 35. c. 5. zu Anf., wo es die Malerey iſt.

Digitized by Google

des Plinius mehr ſcheinbar als wirklich. Das ganze vier und dreyßigſte Buch ſeines Werkes, in welchem jene Meldung ſteht, handelt nicht von der Kunſt im Allgemeinen, ſondern von den Metallen und dem Erzguß, und die Stelle kann in dieſem Zuſammenhange nichts Anderes ausſagen, als daß in jenem Zeitraume von fünf und dreyßig Olympiaden ſich kein Meiſter im Erzguß mit beſonderm Ruhme hervorgethan habe. Daß aber die bildende Kunſt im Ganzen dem Geiſte des großen Zeitalters und ſeines Styles auch während jener Epoche treu blieb, zeiget eine Reihe der uns übrig gebliebenen Werke, zuerſt unter den ihrem Umfange nach zwar kleinen, aber durch Feinheit und hohen idealen Styl ausgezeichneten geſchnittenen Steinen die großen Cameen mit den Bildniſſen des zweyten Ptolemäus und ſeiner Gemahlinnen [4]) von einer idealen Schönheit und bewunderungswürdiger Vollendung, nicht weniger die in ähnlicher Vortrefflichkeit ausgeführten Gepräge auf Münzen der Ptolemäer, des Agathokles, des Pyrrhus, der ſyriſchen und macedoniſchen Könige, und von größern Werken die unter dem Namen der mediceiſchen Venus als eines der Wunder der griechiſchen Sculptur berühmte Bildſäule, welche den Kleomenes, des Apollodorus Sohn von Athen zum Urheber hat, und nach faſt ſichern Berechnungen dieſem Zeitalter angehört. Zu den gefeyerten Bildſäulen des Alterthums wurden deſſelben Meiſters Theſpiaden

(87. 88.)

[4]) Der berühmte Camee Gonzaga kam nach der Plünderung von Mantua in den Beſitz der Königinn Chriſtina Mus. Rom. P. 1. pl. 18, wo er geſtochen iſt und für Alexander und || Olympias erklärt wird, dann in das Mus. Odescalchi T. 1. pl. 15, zuletzt in den Beſitz der Kaiſerinn Joſephine, welche bey der Beſetzung von Paris durch die Alliirten ihn dem Kaiſer Alexander zum Geſchenk machte. Am beſten geſtochen iſt er in Visconti Iconogr. grecque zu T. III. S. 219. Pl. 53, wo die Köpfe für Ptolemäus Philadelphus und Arſinoe, des Lyſimachos Tochter, erklärt werden. Er iſt faſt einen halben Fuß lang, und wohl das ſchönſte griechiſche Werk der Art. Der ihm nahe ſtehende mit den Köpfen deſſelben Ptolemäus und der Arſinoe, der Schweſter und Gemahlinn des Ptolemäus, im Wiener Cabinet iſt beſchrieben und geſtochen in Eckhel Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. Pl. 6.

Digitized by Google

gerechnet, welche ſchon Mummius aus Theſpiä entführt, Paſiteles bewundert und Aſinius Pollio unter den Zierden der bildenden Kunſt in ſeinen Baudenkmalen aufgeſtellt hatte [5]). Demſelben Zeitalter gehöret

(88. 89.)

[5]) Die Inſchrift auf dem Plinthus der mediceiſchen Venus lautet:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΩΕΣΕΝ.

Ihre Aechtheit iſt bezweifelt worden,

1) weil das Stück des Plinthus, auf dem ſie ſteht, etwa eine halbe Spanne breit, angeſetzt iſt. Daraus aber folgt noch nicht ihre Unächtheit; es konnte der Plinthus gleich urſprünglich, der ihm gebührenden Breite ermangelnd, durch dieſen Anſatz erweitert, oder bey Beſchädigung deſſelben die Inſchrift auf den neuen Anſatz übergetragen worden ſeyn.

2) Wegen des doppelten orthographiſchen Fehlers *ΕΠΩΕΣΕΝ* ſtatt *ΕΠΟΙΗΣΕΝ*. Man hat geſucht, dem dadurch auszuweichen, daß er dem Kopiſten bey Uebertragung der Schrift auf das angeſetzte Stück des Plinthus aufgebürdet wurde; doch ſieht es mit der Wortform ſelbſt nicht ſo bedenklich aus, wie es auf den erſten Anblick ſcheint. *Ποεῖν* ſt. *ποιεῖν* iſt die Form des gemeinen attiſchen Gebrauchs, und findet ſich hie und da auf Inſchriften im Aoriſtus *ΕΠΟΗΣΕΝ,* Marini Inscizioni antiche delle ville albani S. 175. Letronne Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte. p. 452. Dieſe Form aber mußte, wo nach Ausſprache mehr als nach grammatiſcher Analogie gebildet wurde, im Aor. 1. *ἐπώεσεν* um ſo mehr haben, da der Ton ſich auf dem O Laut ſammelte und ausdehnte, hingegen über den E Laut hinweggleitete. So ſehr alſo auch die Grammatik an *ἐπώεσεν* ein Aergerniß nehmen möchte, ſo genau entſpricht die Form dem Bedürfniß der gemeinen Ausſprache, und der Fehler iſt in der That kein ſolcher, auf den ein Kopiſt hätte gerathen können. Für die Inſchrift kann noch angeführt werden, daß ſie durch den faſt verſchollenen Ruhm des großen Meiſters, den ſie nennt, geſchützt werde. Kaum hat ſich ein Nachhall deſſelben im Plinius erhalten, und hätte Jemand in den dunkeln wiſſenſchaftlichen Zeiten, wo die Bildſäule gefunden wurde, ihrem Meiſter einen Namen geben wollen, ſo würde er nicht den fern liegenden des Kleomenes, der zu ihrem Ruhme nicht das Geringſte beygetragen hat, ſondern irgend einen, der in Aller Munde war, eines Praxiteles oder Skopas, gegeben haben, zumal die Vortrefflichkeit des Werkes zu ſolcher Täuſchung einlud. ||

Die Folge und gleichſam Kette von Schlüſſen, nach denen man auf das Alter des Kleomenes annähernd kommen kann, iſt dieſe:

a) Die Venus iſt nach der des Praxiteles gemacht, ſowohl wegen der Aehnlichkeit, als weil Praxiteles zuerſt gewagt, ſie ganz unbekleidet zu zeigen. Kleo=

gehöret die unter dem falſchen Namen des Germanicus als eines der vorzüglichſten Werke dieſer Gattung geachtete Portraitſtatue

(89.)

Kleomenes lebte demnach nach Praxiteles, alſo nach Ol. 104, um für Praxiteles keine ſpätere Zeit zu nehmen.

b) In den Baudenkmalen des Aſinius Pollio, der ſie durch Kunſtwerke ſehenswerth machen wollte, ſtanden die Theſpiaden des Kleomenes. Pollio Asinius . . spectari monumenta sua voluit. In iis sunt . . . Thespiades Cleomenis. Plin. H. N. 36. Sect. IV. §. 10. S. 282. Nach einer andern Stelle des Plinius hatten Theſpiaden bey dem Tempel der Felicitas geſtanden; ein römiſcher Ritter hatte zu einer, nach Varro, eine förmliche Liebesneigung gefaßt, und Paſiteles ſie bewundert: Sitae fuere et Thespiades ad aedem Felicitatis, quarum unam amavit eques Romanus Junius Pisciculus ut tradit Varro: admiratur et Pasiteles. Daſ. §. 12. S. 285. Das Bewundern in gegenwärtiger Zeit geht auf die Schrift des Paſiteles über die berühmteſten Bildwerke. Da aber Plinius von dieſem ihrem Standorte als von einem geweſenen ſpricht, ſo wird man um ſo weniger Bedenken tragen, die Theſpiaden beyder Stellen für dieſelben zu halten, und anzunehmen, daß Pollio ſie von ihrer Stelle hinwegzunehmen und ſie in ſeine Monumente zu verſetzen kein Bedenken getragen hat. Das Alter ihres Urhebers weicht alſo hinter Paſiteles und Varro zurück, noch weiter aber durch Beyziehung einer Nachricht des Cicero über die Herkunft dieſer Bildſäulen, in Verrem L. 4. c. 3. Praxiteles . . . cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur, nam alia visendi causa nulla est. Itaque ille L. Mummius, cum Thespiades, quae ad aedem Felicitatis sunt ceteraque profana ex illo oppido signa tolleret, hunc marmoreum cupidinem, quod erat consecratus, non attigit. Die Theſpiaden vor dem Tempel der Felicitas waren alſo von Mummius aus Theſpiä nach Rom gebracht worden. Auch darüber, wie ſie aus ſeinen Händen an dieſe Stelle gekommen, findet ſich Nachricht bey Strabo B. 8. S. 381. und Dio Caſſius Fragm. LXXXI. S. 34. 35. der Ausg. v. Reimarus. Das Templum Felicitatis erbaute des Mummius Zeitgenoſſe L. Lucullus nach ſeinem ſpaniſchen Feldzuge, und bat den Mummius, ihm zur Feyerlichkeit der Weihe und Verherrlichung derſelben Bildſäulen zu leihen, die er nach dem Feſt ihm zurückſtellen würde. Dieß war Mummius, der nichts Arges ahnete, zufrieden; aber Lucullus weihete die geliehenen Bildſäulen ſammt dem Tempel, und ſo konnten ſie ohne Verletzung der Religion nicht wieder herausgezogen werden. Mummius, ein ſchlichter und uneigennütziger Mann, ließ ihm den Betrug hingehen, und die Bildſäulen blieben bey dem Tempel. (1825.) Herr Hirt ſagt zwar S. 247: „Der Erbauer des Tempels der Felicitas iſt L. Lucullus, der Beſieger des Mithridates;“ doch nicht allein Strabo, wie er hier glaubt, ſondern auch Dio Caſſius, welchen er in der Geſchichte der Baukunſt 2 Th. S. 215 als Gewährsmann anführt, ſprechen nicht von

eines Römers an, welche nach der Inſchrift von Kleomenes, des Kleomenes Sohne, einem Athenäer verfertiget iſt, unſtreitig dem

(89. 90.)

des Cäſar, ſondern von des Mummius Zeitgenoſſen, dem Großvater des Siegers über Mithridates, und der ebenfalls angeführte Plinius (35, 45) meldet bloß, daß L. Lucullus beym Arceſilaus, ſeinem Freunde, dem Zeitgenoſſen des J. Cäſar, eine Bildſäule der Felicitas beſtellt und bedungen, aber ihre Vollendung nicht erlebt habe. Herr Hirt, ſo ſcheint es, ſchließt nun: Derſelbe Lucullus, welcher eine Felicitas beſtellt, hat auch ihren Tempel geweiht. Es ſtarb aber Lucullus, ehe das angebliche Tempelbild fertig war. Wie alſo mag er einen Tempel geweiht haben, ohne das Bild der Göttinn? Offenbar iſt, daß der Enkel den Bau ſeines Großvaters mit einem ſolchen Weihgeſchenke ſchmücken wollte. Herr Hirt aber, der in jener Geſchichte der Baukunſt ſeine unhaltbare Meynung gegen die genannten Autoritäten mit einem wahrſcheinlich und mochte vortrug, iſt, wie man ſieht, indeß auch hier zur Gewißheit gekommen; dagegen wird nun der Geograph mit ſeinen „Hiſtörchen der Art" abgewieſen, und dem Verfaſſer dieſer Abhandlung, der ihm und dem Dio in dieſem Geſchichtlein folgt, in gleicher Weiſe geſagt: ihm „dürfte man eine nähere Forſchung zutrauen." — Herr H. thut nicht wohl, zur nähern Forſchung ſeiner Geſchichte der Baukunſt aufzufordern. Dieſes „claſſiſche Werk," wie es H. Prof. K. O. Müller nennt, erſcheint, ihr unterworfen, nicht beſſer begründet, wie ſeine archäologiſchen Studien; ſind die Theile, die ich nicht näher unterſucht habe, den mir wohlbekannten gleich, ſo darf in dieſer ſogenannten Geſchichte kein Stein auf dem andern bleiben, wenn ſie werden ſoll, was ſie vorgibt. Doch wir gehen zu den Theſpiaden zurück. (1828.) Natürlich waren ſie aus der achäiſchen Siegesbeute des Mummius, offenbar ein Geräth zu feſtlichem Gepränge, was ſich der übelberufene Zerſtörer von Korinth zu dieſem Zwecke für den Gebrauch bey Spielen und Feyerlichkeiten für das Volk vorbehalten hatte, und unter ihnen werden alſo auch die Theſpiaden geweſen ſeyn. Iſt aber Kleomenes, ihr Urheber, derſelbe, welchen der Plinthus der mediceiſchen Venus nennt? Daran wird bey der Uebereinſtimmung der Namen ohne beſondern Grund, || der nicht vorhanden iſt, Niemand zweifeln. Auch zeigt die Wahl des Pollio, die Bewunderung des Paſiteles und ſelbſt die verwunderſame Leidenſchaft des liebereichen Ritters Junius Fiſchlein für eines dieſer Frauenbilder, daß ſie von beſonderer Anmuth und Schönheit müſſen geweſen ſeyn, ſo daß die Theſpiaden zu der mediceiſchen Venus auch in einer innern Verwandtſchaft geſtanden haben, und die Gleichheit ihres Urhebers dadurch vollends außer Zweifel geſetzt wird.

Wir bringen dadurch den Kleomenes hinter die Zerſtörung von Korinth, und ſein Zeitalter wird in dem immer noch großen Raum von Ol. 104. bis Ol. 158. eingeſchloſſen ſeyn. Um aber in dem Verlauf dieſer 54 Olympiaden ihm ſeinen Platz anzuweiſen, muß die Bildſäule des ſogenannten Germanicus und ihr Urheber beygezogen werden. Daß dieſelbe

Sohne jenes erſten Meiſters, da hier nicht nur der Name ſeines

(90. 91.)

zwar nicht den Germanicus, aber doch einen Römer vorſtelle, iſt aus dem ganz römiſchen Gepräge ihrer Geſichtszüge und dem Schnitt der Haare mit Beſtimmtheit abzunehmen. Die Chlamys und die Schildkröte zur Seite hat er als Zeichen des Mercurius, des Urhebers der Beredſamkeit, und als Redner zeigt ihn auch der aufgehobene Arm. In dieſer Stellung hatte der ältere Kephiſſodotus einen vor dem Volke Sprechenden gebildet. Fecit et concionantem manu elata. Persona in incerto est; sequens philosophos fecit. Pl. H. N. 34. Sect. 19. §. 27. S. 129. Man wird hierin leicht das Original unſerer Bildſäule, d. h. diejenige wahrnehmen, welche den Spätern, die Redner vor dem Volke zu bilden hatten, zum Muſter diente, und dadurch wird nöthig, nach dem Zeitalter des ältern Kephiſſodotus zu fragen. Plinius führt ſie beyde in einer frühern Stelle auf: Centesima secunda (Olymp. floruere) Polycles Cephissodotus, Leochares . . . . Centesima vicesima Eutychides . . . Cephissodotus a. a. O. S. 109. Dann hat er Praxitelis filius Cephissodorus et artis haeres. H. N. 36. Sect. 4. §. 6. S. 276. Die Schreibart der beyden erſten ſchwankt zwiſchen T. und R. Zwar iſt der Name in beyden Formen Κηφισσόδωρος und Κηφισσόδοτος von gleicher Bedeutung, doch handelt es ſich von Identität der Perſon. In der erſten Stelle haben die ältern Ausgaben, die ich verglichen, die römiſche 1470, die erſte von Venedig 1472 und die von Treviſo 1479, die zweyte von Parma 1481, und die zweyte von Venedig 1507, auch die von Dalechampius Cephissodori. Erſt Harduin hat Cephissodoti aus ſeinen Handſchriften aufgenommen. So hat auch die Pollinger Handſchrift. In der andern Stelle haben bey Ol. 102. Cephisodotus R. Va. T. Ms. Poll. Cephisiodotus P. V. b. Cephisodorus D. bey Ol. 120. Cephisiorotus R. Va. T. P., wo beyde Leſearten vereint wurden, vielleicht weil die abweichende Sylbe darüber geſchrieben ward. Cephisodorus D. Die Pollinger hat dort die Ol. 121. und den Namen ganz verdorben: Centesima vigia prima Euticlides Enticrates Laippus Chepis . Sicrotus . doch ſchimmert auch da der Cephisiorotus durch. Da nun aber in der erſten Stelle Plinius zweye dieſes Namens kennt, ſie auch in der frühern einzeln aufführt, ſo iſt offenbar, daß er Cephissodotus geſchrieben; denn ſchrieb er Cephissodorus, ſo hatte er, den Sohn des Praxiteles eingerechnet, nicht zwey, ſondern drey des Namens. Nun kennt Pauſanias 8, 30. S. 664. einen Kephiſſodotus, welcher in Megalopolis mit || Xenophon den Zeus, neben ihm Megalopolis und Ἄρτεμις Σώτειρα bildete. Er hat alſo nach Ol. 103. gelebt, wo Megalopolis gegründet wurde. Dieſer iſt alſo der ältere Cephiſſodotus, der Urheber des Redners. — Nicht viel ſpäter ſtellt ihn eine Nachricht bey Plutarchus Vit. Phocion. S. 750. C., daß des Phokion erſte Frau ſeine Schweſter geweſen. Aus dieſem Zeitalter des Phokion und Demoſthenes

Digitized by Google

Vaters, ſondern auch ſeine Vaterſtadt mit dem Urheber der mediceiſchen Venus und ſeiner Heimath zuſammentrifft [6]).

(91.)

ſtammt demnach das Original unſers Redners, deſſen Urheber dadurch zum Wenigſten unter Alexander herabrückt, wie es ſich von dem Verfertiger eines römiſchen Portraites erwarten ließ. Als Urheber deſſelben nennt ſich in kleiner aber zierlicher Schrift, die er auf dem Schild der Schildkröte eingegraben hat, Kleomenes, des Kleomenes Sohn, ein Athenäer:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ Ε
ΠΟΙΗΣΕΝ

Der Urheber des römiſchen Redners nennt alſo den Kleomenes ſeinen Vater, und ſo nannte ſich der Meiſter der mediceiſchen Venus. Jener iſt ein Athenäer, ebenſo dieſer, und durch dieſe doppelte Zuſtimmung iſt man berechtigt, mit Visconti die beyden Kleomenes als Vater und Sohn zu verbinden, und anzunehmen, daß der Sohn vom Vater, wie den Namen, ſo auch die Kunſt geerbt habe. Nimmt man nun hinzu, daß römiſche Portraitſtatuen von griechiſchen Künſtlern mit Attributen griechiſcher Götter eine Zeit vorausſetzen, in welcher die Römer mit den Griechen und ihrer Kunſt in Verkehr gekommen waren, ſo können dergleichen Werke nicht über die Zeit der römiſch-makedoniſchen Kriege hinausreichen, und Kleomenes der Sohn hat alſo nicht vor Ol. 145. gelebt; aber wie lange nachher kann er gelebt haben? Hier kommt das Alter des Vaters zu Hülfe, der, wie wir ſahen, auf keinen Fall bis an Ol. 158. und die Zerſtörung von Korinth herabreicht, und demnach ſeiner Seits den Sohn der Ol. 145. nahe rückt, über die er nicht hinausreichen kann, in die erſten Zeiten der römiſch-griechiſchen Kämpfe mit Makedonien. Kleomenes der Vater iſt dieſen Zeiten alſo unmittelbar vorhergegangen, und fällt in die Blüthe des achäiſchen Bundes. — Ob der Apollodorus des Plinius, der Philoſophen machte, H. N. 24, 19. §. 26. S. 128. und ſich in ſeinen Arbeiten ſo wenig genügte, daß er ſie oft zerbrach und deßhalb *μαινόμενος* genannt wurde, daſ. §. 11. S. 126, der Vater des ältern Kleomenes ſey, bleibt bey Mangel näherer Anzeigen dahin geſtellt. Der Umſtand, daß Silanion (Ol. 114. H. N. 34. 19. S. 110.) ſein Bildniß machte, kann dagegen nicht ſprechen; denn da Silanion in dem Bilde den ganzen Zorn des Selbſtpeinigers über ſich ſelbſt ausgedrückt hatte, kann er das Bild auch ſpäter als ein Charakterſtück gemacht haben.

[6]) Ueber die Perſon des ſogenannten Gemanicus hat Visconti verſucht weitere Vermuthung aufzuſtellen. Iſt er aus jenen Zeiten des erſten Verkehrs beyder Völker, ſo ſtellt er wahrſcheinlich einen der damals in Griechenland berühmt gewordenen Römer vor, wo dann T. Quinctius Flamininus, Paulus Aemilius, Metellus vorkommen. — So weit Visconti. Flamininus bietet ſich zuerſt dar. Zu dieſem angeblichen Wiederherſteller

Digitized by Google

Wie aber den Zerrüttungen der macedoniſchen Zeit, ſo widerſtand die bildende Kunſt ſelbſt den harten Schlägen der römiſchen Gewalt und blühete fort, nachdem die macedoniſche Macht in allen Reichen gebrochen, und das ſchwere Joch römiſcher Herrſchaft allen Völkern griechiſchen Stammes aufgelegt war. Nach der Eroberung von Syrakus im zweyten puniſchen Kriege kamen zuerſt wie griechiſche Bildſäulen ſo auch griechiſche Künſtler nach Rom. Bereits der junge Sohn des unglückli || chen Königs Perſeus von

(91. 92.)

der griechiſchen || Freyheit, die er auf den iſthmiſchen Spielen verkündigte, dem Führer aller römiſchen Ränke in Griechenland, der ſich mit griechiſcher Bildung brüſtete, ſtimmt die Stellung des Redners mit den Symbolen des die Rede wie die Kampfſpiele ſchirmenden Gottes, deßgleichen der Ausdruck von Schwermuth und Ernſt, der auf ſeinem Geſichte ruht, wenn man die Verſe des Ennius an ihn bey Cicero de Senect. zu Anfang nach den Worten nehmen darf:

O Tite! si quid ego adjuro curamve levasso
Quae nunc te coquit et versat sub pectore fixa:
Ecquid erit praemi?
Quamquam certo scio, non ut Flamininum
Sollicitari te noctesque diesque.

Uebrigens gehört außer dem ältern Kleomenes in die Periode der nach Plinius ruhenden Kunſt noch

a. **M i k o n.** *Μίκων Νικηράτου Συρακούσιος* Pauſ. 6, 12. S. 480, welcher die Bildſäulen des zweyten Hiero von Syrakus zu Olympia gemacht hat *(ἐφ ἵππου τὸν ἕτερον, τὸν δὲ αὐτῶν πεζόν)*. Dieſe Bildſäulen waren von den Kindern des Königs, alſo wohl nach ſeinem Tode geweiht, welcher Ol. 140, 4. v. Chr. 215. erfolgte. Den Namen des Vaters, der in der Vulgata *Νικοκράτου* verdorben war, hat Clavier aus den Pariſer Handſchriften hergeſtellt; doch ſagt er mit Unrecht, daß von dieſem Nikeratus die Rede beym Plinius ſey; denn der Niceratus des Plinius iſt Zeitgenoſſe des Alkibiades, weil er nicht nur ſeine, ſondern auch ſeiner Mutter Bildſäule gemacht hat, lampadeque accensa matrem ejus Demaraten sacrificantem, Pl. H. N. 34. S. 19. §. 31. S. 129. und war, nach der von Harduin S. 125. angeführten Stelle des Tatianus, Sohn des Athenäers E u k t e m o n.

b. Die Künſtler, welche des Attalus und Eumenes Schlachten gegen die Gallier dargeſtellt haben: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui condidit volumina de sua arte. Pl. H. N. 34, 19. §. 24. S. 127. Die Regierungen von Attalus I. und dem auf ihn folgenden Eumenes II. von Pergamus füllen den Zeitraum von Ol. 134,

Macedonien, Alexander, von den herzloſen Ueberwindern ſeines Vaters der Dürftigkeit Preis gegeben, fand in Rom ſelbſt Gelegenheit, ſeine guten Anlagen für Toreutik und Erzarbeiten auszubilden [7]).

Der älteſte griechiſche Meiſter unter den Römern, deſſen Werke bey ihnen neben den beſten der frühern Zeit bewundert wurden, iſt unſtreitig Paſiteles, zugleich ein großer Künſtler und ein berühmter Schriftſteller über die bildende Kunſt. Plinius nennt ihn einen Mann von höchſter Auszeichnung in der Kunſt zu formen, zu gießen, in Silber und in Elphenbein zu arbeiten. Von ſeinen Werken führt er einen Jupiter aus Elphenbein im „Hauſe des Metellus" an, und berichtet, daß er aus Großgriechenland gebürtig und mit den Städten deſſelben zum römiſchen Bürgerrecht gelangt war. Er hat demnach am Schluſſe des italiſchen Krieges der Bundesgenoſſen gelebt, wo jenen Städten römiſches Bürgerrecht zu Theil wurde, zu den Zeiten des Marius und Sylla [8]).

(92. 93.)

2. bis Ol. 155, 2., in denen alſo auch dieſe Künſtler gelebt haben; außer ihnen gewiß eine beträchtliche Menge in den langen Katalogen des Plinius, die aber einer feſten chronologiſchen Beſtimmung ſich entziehen.

7) Nach des Perſes Tode *ἐτελεύτησε δὲ καὶ τῶν παιδίων τὰ δύο· τὸν δὲ τρίτον Ἀλέξανδρον, εὐφυᾶ μὲν ἐν τῷ τορεύειν καὶ λεπτουργεῖν γενέσθαι φασίν. ἐκμαθόντα δὲ τὰ Ῥωμαϊκὰ γράμματα καὶ τὴν διάλεκτον, ὑπογραμματεύειν τοῖς ἄρχουσιν, ἐπιδέξιον καὶ χαρίεντα περὶ ταύτην τὴν ὑπηρεσίαν ἐξεταζόμενον.* Plut. Vit. Pauli Aem. S. 275. A. Man ſieht, daß er jenen Uebungen der Toreutik ſich nur eine Zeit lang gewidmet, bis er, der römiſchen Sprache kundig, den Magiſtraten als Unterſchreiber mit Beyfall dienen konnte.

8) Laudat (Varro) et Pasitelen, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit, et cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit. Plin. H. N. 35. Sect. 45. p. 242. — Admiratur (die Theſpiaden des Kleomenes) et Pasiteles, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. Natus hic in Graecia, Italiae ora, et civitate donatus cum iis oppidis. Jovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur. Accidit ei, cum in navalibus, ubi ferae Africanae erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet, non levi periculo diligentissimi artificis. Fecisse opera complura dicitur, sed quae fecerit nominatim non refertur. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 13. S. 285.

In den unmittelbar darauf folgenden Zeiten des L. Lucullus, Pompejus und Varro, den letzten des römiſchen Freyſtaates, blühte **Arceſilaus**, der Freund des L. Lucullus. Varro, der ihn bewunderte, beſaß von ihm aus Marmor die Gruppe einer

(93.)

Hirt bemerkt S. 248. daß unter aedes Metelli der Tempel des Jupiter Stator zu verſtehen, den Metellus gebaut hatte. **Varro** nennt die Werke des Paſiteles nicht einzeln, alſo weiß Plinius ſie auch nicht anzuführen. Paſiteles iſt offenbar beſcheiden genug geweſen, in die Volumina nobilium operum, die er ſchrieb, die ſeinigen nicht mit aufzunehmen. Was alſo nach **Varro** und **Paſiteles** geblüht, liegt außer ſeinen Katalogen, ſowohl den ſynchroniſtiſchen als den alphabetiſchen, der Künſtler, und kann nur gelegentlich und zufällig Erwähnung finden. Dieſer Umſtand iſt wichtig für Leſſings Meynung, daß die großen, nur durch ihre Werke bekannten Künſtler, wie Glykon, Apollonius, eben deßhalb, weil ſie in den Katalogen des Plinius nicht vorkommen, noch ſonſt Erwähnung finden, erſt nach dem Schluſſe derſelben gelebt haben. Wenn übrigens Harduin dieſen Paſiteles als verſchieden von dem angeblichen Lehrer des Kolotes, von dem oben geſprochen wurde, ſetzt, ſo iſt für ſeine Meynung kein Grund abzuſehen, es wäre denn, daß Kolotes bey den Werken, die er verfertigt, nicht weit genug herabgeſetzt werden könnte, um dieſes Paſiteles Schüler zu werden. Um einer Verdoppelung des Künſtlers, ſey es des Kolotes oder Paſiteles, zu entgehen, wird es das Gerathenſte ſeyn, in der Stelle des Pauſ. 5. 20. eine Verwechſelung der Namen *Πασιτέλης* und *Πραξιτέλης* anzunehmen und zu glauben, daß jene Kenner der Genealogie bey Pauſanias den **Kolotes**, der aus Paros war, zum Schüler des Praxiteles, der nach Prop. III. 7, 16. (Vergl. Sillig C. A. p. 380.) auch aus Paros war, gemacht haben. Auch bey Plinius ſind beyde Namen verwechſelt worden, und ſelbſt in der angef. Stelle im Poll. Cod. Noch iſt zu bemerken, daß wir durch Inſchriften **Stephanus** als Schüler des Paſiteles kennen: *CTEΦANOC ΠACITEΛOYC MAΘHTHC EΠOIEI* auf dem Stamm einer gymniſchen Statue in der Villa Albani. Vergl. Marini Inscrizioni della V. Alb. p. 174., woſelbſt auch ein Kupferſtich dieſes qualuno de' Tolomei, wie die Statuen von Siegern in gymniſchen Spielen mit dem Diadem wunderlich genug von den italieniſchen Archäologen genannt werden; und wieder deſſen Schüler **Menelaus** *ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ* auf der ſchönen Gruppe der Villa Ludoviſi, welche, wie man glaubt, die Elektra und den Oreſtes vorſtellt, wiewohl auf Oreſtes keine Hindeutung und in der Frau die römiſche Matrone nicht zu verkennen iſt, eben ſo wenig in ihr der Ausdruck mütterlicher, und der Ausdruck kindlicher Liebe im Sohne. Die hier nur zu berührende Frage kann alſo bloß noch ſeyn, welche **römiſche** dem Künſtler gleichzeitige häusliche Scene (denn an den bekannten patricius

Löwinn und beflügelter Liebesgötter, die mit ihr ſpielten. Einige hielten ſie gebunden, andere nöthigten ſie aus einem Horn zu trinken, und andere waren bemüht ihr Sokken anzulegen. Seine Modelle, bemerkt Plinius, wurden, und zwar von den Künſtlern ſelbſt, theurer bezahlt als Andrer Werke [9]). Demſelben Zeitalter gehören zwey Künſtler römiſchen Namens, Coponius, von dem vierzehn Bildſäulen, darſtellend ſo viele Nationen, vor dem Theater des Pompejus ſtanden [10]), und Decius, von welchem, nach

puer wird Niemand denken) er vorſtellt. Menelaus, im dritten Kunſtalter nach Paſiteles fällt in die Regierung des Auguſtus, und arbeitete wohl in Rom ſelbſt, und die Vermuthung wird ſich alſo gleich von vorn dahin ſtellen, daß eine Scene aus dem Innern des kaiſerlichen Hauſes, vielleicht Octavia und Marcellus (Tu Marcellus eris, manibus date lilia plenis etc.) dargeſtellt ſey. — Die Gruppe iſt übrigens von ausnehmender Wirkung und Schönheit der Arbeit, und gehört unter die Documente ächter, ungetrübter Kunſt des auguſtiſchen Zeitalters.

9) Idem (Varro) magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cujus proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera. Ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris, et priusquam absolveretur festinatione dedicandi positam. Deinde eidem a Lucullo HS. LX. signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit. Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento. Plin H. N. 35. Sect. 45. p. 242. — Arcesilaum quoque magnificat Varro, cujus se marmoream habuisse leaenam tradit, aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii e cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. H. N. 36. Sect. 4. §. 13.

10) Idem (Varro) et a Coponio XIV. nationes, quae sunt circa Pompeji, factas auctor est. Plin. a. a. O. S. 286. Ein Q. Coponius kommt S. 254. als ambitus damnatus vor. Auch Andere dieſes Namens mit dem Vornamen Titus und Marcus führt Harduin an. — Suetonius V. Claud. §. 46. erwähnt ebenfalls Bildſäulen der Völker (simulacra gentium), welche beym Theater des Pompejus geweiht geweſen. Es werden alſo in jenen Bildſäulen die Nationen, welche Pompejus in Aſien und Spanien beſiegt hatte, vorgeſtellt geweſen ſeyn. Auf ähnliche Weiſe ſcheint zu verſtehen, was Servius ad Virg. Aen. 8. 720. von Auguſtus meldet. Auf des Aeneas Schilde nämlich wird nach Virgilius auch des Auguſtus zukünftiger Triumph abgebildet: Ipse . . dona recognoscit populorum, aptatque superbis Postibus; incedunt victae longo ordine gentes. Quam variae linguis, habitu tam vestis

Plinius, auf dem Capitolium ein Kopf neben einem andern von Chares, dem Schüler des Lyſippus, bewundert wurde [11]). Beyde waren von P. Lentulus als Conſul geweiht worden, demſelben, welcher die Rückkehr des Cicero aus der Verbannung durchſetzte. Dazu nehme man, daß Plinius aus dem Zeitalter des Pompejus eine ganze Reihe berühmter Toreuten aufführt, Praxiteles, Poſidonius aus Epheſus, Lyſiſtratides, der Schlachten und Bewaffnete bildete, Zopyrus, der auf zwey Bechern die Areopagiten und das Gericht des Oreſtes darſtellte, nach ihnen den Pytheas, von dem Ulyſſes und Diomedes, welche das Palladium rauben, berühmt waren [12]). Noch zu den Zeiten des

et armis. Hic Nomadum genus . . . finxerat seq. Hier bemerkt Servius: Porticum enim Augustus fecerat, in qua simulacra gentium collocaverat, quae porticus appellabatur ad Nationes. Wie dieſe Nationen gebildet waren, läßt ſich, außer an den Triumphmonumenten, beſonders auf den Münzen, hauptſächlich des Hadrianus, ſehen.

[11]) Indeß muß man dem Decius zu dem ihm gebührenden Ruhme erſt durch richtige Behandlung der Stelle des Plinius helfen. Derſelbe ſagt im Abſchnitte von den Koloſſen über die zwey Köpfe, die nach dem Orte, wo er ihrer gedenkt, auch koloſſale müſſen geweſen ſeyn: Habent in eodem capitolio admirationem et capita duo, quae P. Lentulus Consul dicavit: alterum a Charete supra dicto factum, alterum fecit Decius, comparatione in tantum victus, ut artificium minime probabilis, artificis videretur. H. N. 34. Sect. 18. p. 106. 7. Der hier erwähnte Lentulus iſt wohl P. Lentulus Spinther, der A. U. 967. a Chr. 57. Konſul war, und die Zurückberufung des Cicero in Antrag ge|| bracht und durchgeſetzt hat. Das minime probabilis iſt aber offenbar verdorben. In tantum heißt nicht ſo ſehr, ſondern „in ſo weit,“ und erſchien Decius in Vergleich mit Chares ein minime probabilis artifex, „ein ganz und gar nicht achtbarer Künſtler,“ wie konnte denn ſein Werk neben dem andern bewundert werden? Der Zuſammenhang der Gedanken erfordert nothwendig, daß minime improbabilis artificis geleſen werde. Die alten Ausgaben haben, ſo weit ich ſie kenne, alle dieſelbe falſche Lesart, auch die Handſchriften; die Pollinger aber lieſt nur artificum minime probabile videretur.

[12]) Laudantur . . . et circa magni Pompeji aetatem Praxiteles, Posidonius Ephesius, Laedus Stratiades, qui praelia armatosque caelavit, Zopyrus, qui Areopagitas et judicium Orestis, in duobus scyphis HS. XII. aestimatis. Fuit dein Py-

Plinius beſtand das Anſehen ihrer Werke, obwohl die Geſtalten durch den häufigen Gebrauch der Geräthe ſo abgerieben waren, daß man ihren Kunſtwerth kaum noch unterſcheiden konnte. Vielleicht beſitzen wir von den beyden Werken des Zopyrus noch das eine in dem vortrefflichen ſilbernen Becher der Bibliothek Corſini in Rom,

(95.)

theas, cujus binae unciae X. venierunt. Ulysses et Diomedes erant in phialae emblemate Palladium surripientes. Plin. H. N. 33. Sect. 55. p. 75. — Praxiteles als Silberarbeiter kommt auch Cic. Divin. I. c. 36. vor. Den Tragöden Roſcius, da er noch Kind war, hatte eine Schlange im Schlafe umwunden. Experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu: quo adspectu exterrita clamorem sustulit . . . . . Atque hanc speciem Praxiteles caelavit argento, offenbar den Augenblick, wo die Amme das von der Schlange umwundene Kind mit Entſetzen erblickt. — Poſidonius von Epheſus wird H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Athleten-Künſtlern mit Wiederholung ſeines Lobes als caelator erwähnt. — Der Name Laedus Stratiates iſt, wie man ſieht, verdorben. Die Ausgaben vor Dalechampius haben Laedius Stratites, bey Harduin Reg. 2. Ledis Thracides mit der Frage: An Leostratides? Die Pollinger Handſchrift hat in Einem Worte lidistratices, woraus klar, daß Lysistratides zu leſen iſt. In den Anmerkungen der neuen Ausg. der Kunſtgeſchichte, Winck. Werke Th. 6. Anmerk. 95., iſt ein Laetus Stratiates aus ihm geworden, mit dem Beyſatze „oder, wie vielleicht richtiger geleſen wird, Stratiotes, welcher Treffen und gewaffnete Figuren in Silber gravirte und daher den Beynamen erhalten zu haben ſcheint.“ — Weil er Soldaten gemacht hat, wird er ſelbſt Soldat genannt. Welch ein Zuſammenhang iſt in dieſen Vorſtellungen? — Zopyrus iſt nur aus dieſer Stelle bekannt. Statt HS. XII. haben die alten Ausgaben vor Dalechamp und auch die Pollinger Handſchrift pondo XII. Auch Harduin hat HS. XII. mit der Bemerkung: Ita Reg. 2. librique editi (welche?). Durch das folgende Particip HS. XII. aestimatis, welches Angabe des Preiſes vorausſetzt, iſt dieſe Leſart zwar gewiß; doch wäre deßhalb pondo nicht zu verwerfen. Denn da beym folgenden Werke des Pytheas das Gewicht angegeben wird, ſo iſt das wohl auch hier geſchehen, und bey pondo iſt nur die Zahl, die es angab, ausgefallen. Uebrigens iſt HS. XII. 12000 Seſterzien, gegen 2000 fl. — Auch Pytheas iſt nur aus des Plinius Stelle bekannt. Sein Raub des Palladiums, auf einem Silbergeräthe von nur zwey Unzen vorgeſtellt, wurde nach den ältern Ausgaben, denen auch der Pollinger Codex beytritt, für zwanzig, nach des Harduin Handſchriften um zehn tauſend Seſterzien verkauft. ||

Digitized by Google

welche zu den Geräthen gehört, die in dem Hafen von Antium aus dem || Meeresgrunde ſind gezogen worden. Er ſtellt das Urtheil des Oreſtes in einer Reihe von Geſtalten vor, welche ſich um die äußere Rundung ziehen, und iſt von einer ausnehmenden Feinheit der Arbeit im höchſten Style der Kunſt [13]). Das Werk des Pytheas aber iſt uns, was Erfindung und Anordnung anbelangt, durch mehrere geſchnittene Steine bekannt, indem die größten Meiſter dieſes Faches nicht verſchmähten, in ihren Werken daſſelbe nachzuahmen und zu wiederholen [14]). Unter den Bildſäulen, welche

(96.)

[13]) Der Becher iſt herausgegeben zuerſt von Winckelmann in Monumenti antichi ined. no. 151. und wieder von ihm beſchrieben in der Kunſtgeſch. B. 2. K. 1. §. 15. Weil das Gefäß im Hafen von Antium gefunden worden, glaubt Winckelmann, daß es „nicht zu Rom gearbeitet, „ſondern anderwärts her und alſo vermuthlich aus Griechenland gebracht „worden, und durch einen Zufall in gedachtem Hafen verſenkt geblieben.“ Dieſes iſt noch ein Reſt wohlfeiler Muthmaßungen — Sardi venales — italiſch-galliſcher Antiquare, von denen ſonſt Winckelmann dieſe Studien gereinigt hat. Ein ſilbern Gefäß wird im Hafen von Antium gefunden; *darum* iſt es wahrſcheinlich aus Griechenland gekommen! — In demſelben Hafen wurde das große bronzene Gefäß auf dem Kapitol mit der den Mithridates nennenden Inſchrift gefunden. Dieſe beyden koſtbaren Denkmäler und andere von geringerer Bedeutung, welche derſelbe Meeresgrund geliefert hat, deuten auf Schiffbruch ſolcher Geräthe daſelbſt, und laſſen noch andere Schätze der Art in jener Gegend vermuthen. — Die Arbeit ſelbſt iſt ſehr eigenthümlich. Die Maſſe des Bechers, die etwa den vierten Theil eines baieriſchen Maßes faßt, iſt ſehr dünn, und im Innern ganz uneben, indem die Figuren durch Hämmern von Innen nach der äußern Oberfläche getrieben ſind, und ſich, wie bey Hohlmünzen, numis incusis, von Sybaris und Metapont, innerlich, wenn auch ſehr roh, einwärts zeigen, wie äußerlich auswärts. Um nun den Becher zum Trinken bequem zu machen, hat man eine ihn genau ausfüllende, außen und innen ganz glatte Schale hineingefügt, welche durch eine einfache Vorrichtung mit dem obern Rande des Bechers befeſtigt iſt, aber leicht herausgenommen werden kann. Aus dieſer aber iſt getrunken worden, und ſo erſcheint der Becher mit den feinen Arbeiten nur als die äußere Einfaſſung der eigentlichen Trinkſchale, die in ihm hängt.

[14]) Von *Dioskurides* iſt der zu dieſer Gruppe gehörige Diomedes bey Stoſch n. 29. Bracci 29. von *Gnaios* Bracci 50, von *Calpurnius Severus* Stoſch 36, *Polycletus* Stoſch 54. Bracci 96. *Solon* 6. Bracci 108.

dieſer Zeit angehören, muß hier vor allen die koloſſale des Pompejus im Palaſt Spada zu Rom genannt werden, welche für ſich allein durch Großheit des Styles und die Vollendung der Arbeit einen vollen Beweis von dem damals unerſchütterten Beſtand der bildenden Kunſt liefern würde [15]). Wie aber die Zeiten des römiſchen Freyſtaates, ſo verherrlichten die Regierung der erſten Kaiſer bildende Künſtler der Griechen durch den Ruhm ihres Namens und ihrer Werke, und damit man nicht glaube, daß ſie nur einzeln und zerſtreut geblüht, ſo führt Plinius eine ganze Reihe derſelben auf, welche allein die Paläſte der Kaiſer auf dem Palatium „mit Bildſäulen der ausgeſuchteſten Kunſt angefüllt haben", Kraterus mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, eine anderere Pythodorus mit Artemon, dann Aphrodiſius aus Tralles allein. Es iſt offenbar, daß die drey Paare, dann der einzelne, einander gefolgt ſind, und wir alſo die Namen der vorzüglichſten Künſtler haben, welche würdig befunden wurden, für den unmittelbaren Bedarf des kaiſerlichen Hauſes auf dem Palatium von Auguſtus bis auf Veſpaſian zu arbeiten. Plinius bringt ſie mit den drey Urhebern der Gruppe des Laokoon in Vergleichung, wodurch nicht weniger als durch das ausgezeichnete Lob, welches er ihren Werken ertheilt, angedeutet wird, daß er ihnen einen hohen Rang in ihrer Kunſt neben den vorzüglichſten und beſten anweiſet [16]).

15) Fea hat ſich zwar bemüht zu beweiſen, daß die Statue nicht den Pompejus vorſtelle. Vergl. Winckelm. Werke B. 6. S. 288. der Anmerk. Indeß habe ich bey wiederholter Unterſuchung des Werkes, wobey der Gebrauch der Leiter geſtattet war, gefunden, daß das Meiſte, was er für ſeine Anſicht aufſtellt, ſich nicht bewährt. So iſt der Kopf zwar aufgeſetzt, aber aus demſelben Marmor, dem Leibe an Verhältniſſen und Behandlung gemäß, und ſo daß die Brüche des Rumpfes und Halſes ſich ganz entſprechen, ohne daß irgend etwas hätte eingefügt werden müſſen. Anderes findet ſich allerdings ſo, wie er berichtet, z. B. die Reſte von Bändern auf den Schultern. Auf jeden Fall iſt das Werk eine Portraitſtatue und der römiſchen Zeit angehörig.

16) Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. S. 284. Die Stelle ſelbſt wird

Digitized by Google

Außer ihnen aber werden unter den verſchiedenen Kaiſern noch einzelne berühmte Künſtler angeführt, unter Auguſtus Sauras und Batrachos, zugleich Architekten, welche die zwey Tempel in den Denkmalen der Octavia gebaut haben [17]), und Diogenes

(96. 97.)

unten Anmerk. 32. wegen ihrer Verbindung mit dem Laokoon bey der Unterſuchung über dieſen vollſtändig mitgetheilt.

[17]) Invenio et Canachum laudatum inter statuarios fecisse marmorea. Nec Sauran atque Batrachum obliterari convenit, qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentes fuisse eos putant ac sua || impensa construxisse, inscriptionem sperantes. Qua negata hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiamnum in columnarum spiris insculpta nominum eorum argumenta, lacerta atque rana. In Jovis aede extitisse picturam cultusque reliquos omnes foemineis argumentis constat. Etenim facta Junonis aede cum inferrentur signa permutasse geruli traduntur, et id religione custoditum, velut ipsis diis sedem ita partitis. Ergo et in Junonis sede cultus est, qui Jovis esse debuit. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 14. S. 286. Der Zuſammenhang der Stelle über Sauras und Batrachos (Eidechſe und Froſch) mit der von Kanachus, und die Verbindung beyder durch nec zeigt, daß auch dieſe zwey Bildhauer geweſen ſeyen, zumal in jener Stelle allein von Bildhauern gehandelt, und der Tempelbau nur bey Gelegenheit erwähnt wird. Es ſind aber nicht die Tempel der Juno und des Apollo, wie Harduin hier und an einer früheren Stelle §. 10. S. 283. ſagt, ſondern des Jupiter und der Juno, welche von den Hallen umſchloſſen waren. Dieſes ſagt hier Plinius ausdrücklich, an der andern aber berichtet er, der Apollo-Tempel ſey bey der Halle geweſen (ad Octaviae porticus) und der Juno-Tempel innerhalb deſſelben (intra vero porticus), ihm zunächſt aber (in proxima aede) der Tempel des Jupiter. Uebrigens iſt in der Erzählung des Plinius eine Zuthat von Volksmährlein nicht zu verkennen, von den überreichen Baumeiſtern Sauras und Batrachos aus dem armen Sparta, die den Römern auf ihre Koſten prachtvolle Tempel bauen, in der Ausſicht, daß ſie ihre Namen darauf ſetzen dürfen! Auch vom Perikles geht wie bekannt eine ſolche Sage: er habe die Koſten ſeiner Bauten (das Parthenon war darunter), da das Volk über ihre Größe gemurrt, von dem Seinigen bezahlen wollen, wenn man ihm geſtatte, ſeinen Namen darauf zu ſetzen, ein Anerbieten, das einen Kröſus vorausſetzt, keinen attiſchen Bürger jener Zeit. Die Sage ſelbſt aber hat ſich offenbar an dem Froſch und der Eidechſe an einer Säule jenes Tempels gebildet, die Plinius als in columnarum spiris gearbeitet anführt, und Winckelmann in S. Lorenzo an den zwey Convoluten eines ſchönen joniſchen Kapitäls wieder gefunden hat.. Winckelm. Werke 1 Th. S. 379. und die Anmerk. dazu. Die Säule ſteht dem nach

Digitized by Google

von Athen, welcher das Pantheon des Agrippa mit Bildſäulen ſchmückte. „Seine Karyatiden“ unter den Säulen des Tempels, ſagt Plinius, werden wie wenig andere Werke gelobt, „ebenſo die in dem Giebel aufgeſtellten Bildſäulen; doch ſind ſie wegen der Höhe des Ortes weniger ge-

(97. 98.)

dem Altar Gehenden zur rechten Hand, und auf den Ambo (das Leſepult) an dieſer Seite hinaufſteigend kann man ſie ganz in der Nähe betrachten. Das Kapitäl iſt von der größten Schönheit und die Arbeit der beyden Thiere in der Mitte der Convoluten ſehr fein. Fea hat zwar dagegen erinnert, daß Plinius anderwärts H. N. 36. Sect. 50. S. 338. unter spira den Säulenwulſt verſtehe; doch würde der Einwurf nur dann etwas bedeuten, wenn Plinius als Architekt ſpräche. Der Ausdruck spira, Windung, iſt, wenn auch nicht in der Architektur, allgemein, und er konnte ihn in columnarum spiris in dieſer Allgemeinheit für die joniſche Schnecke brauchen, ungeachtet er an der andern Stelle, wo er Architektur abhandelt, ihm ſeine architektoniſche Bedeutung gibt. Dazu kommt, daß an keinem Säulenwulſt ähnliche Verzierungen vorkommen, auch kein Ort für ſie daran iſt. Noch bemerkt man, daß ſt. in columnarum spiris nach Brotier die Ed. pr. und Cod. Reg. 5. in columnarum epistyliis insculpta habe. Ebenſo der Poll. Cod. architektoniſch gleich ungenau, da ἐπιστύλιον das Gebälk bedeutet.||(1825.) Uebrigens weiß Hr. Hirt, für welchen Zuſammenhang und Verbindung der Schrifttexte gleichgültig ſind, daß die beyden nur aus jener Stelle des Plinius bekannten Künſtler „weder Baumeiſter noch Bildhauer“ geweſen. Sie „arbeiteten dabey blos als geſchickte Steinmezen die feineren architektoniſchen Zierden,“ S. 244, wozu man nehmen muß, daß nach ſeiner Geſch. d. Bauk. 2 B. S. 211 suo impensu construxisse templa bedeutet, ſie (nämlich die Steinmetzen von übermächtigem Reichthum opibus praepotentes) haben umſonſt gearbeitet, und inscriptionem sperantes „in der Hoffnung, daß man ihnen eine Inſchrift geſtatten würde,“ welches Beyſpiel allein hinreichen würde zu zeigen, daß die Geſchichte der Baukunſt von ihm mit derſelben Kunde des Latein und derſelben Sicherheit des Urtheils behandelt wird, wie die Archäologie. Wie es mit der andern Behauptung ſich verhalte: „Die beyden Tempel baute Hermodorus für Metellus Macedonicus,“ in Folge welcher die beyden Architekten, welche ſie nach Plinius erbaut (construxisse templa), außer Beſitz geſtellt und zu Steinmetzen gemacht werden, wird ſich gleich zeigen. (1828.) Es führt nämlich Winckelmann Mon. ined. S. 269. aus Vitruvius B. 3. K. 3. an, (Schn. III. 2. §. 5.), daß den einen der beyden Tempel, den des Jupiter, Hermodorus gebaut, quemadmodum et in porticu Metelli Jovis statoris Hermodi, bemerkt aber ungenau, daß Vitruvius berichte, derſelbe

Digitized by Google

feyert“ [18]). Aus derſelben Stadt war Evander, den M. Antonius mit ſich nach Alexandria geführt hatte, von wo er unter den Gefan || genen nach Rom kam, berühmt als Bildner und Toreut. Horatius gedenkt eines Bechers von ihm, um etwas durch ſeine Arbeit Schätzbares zu bezeichnen [19]).

(98.)

habe ſeine Vor= und Hinter=Hallen gehabt; denn nicht als einen ἀμφιπρόστυλος, ſondern als einen περίπτερος beſchreibt ihn der Architekt, ſo daß auch der Widerſpruch wegfällt, den er zwiſchen dem Vitruv und dem Fragmente des alten Plans von Rom hat finden wollen. (1825.) Eine beſſere Gewähr aber für Hermodorus als die eben angeführte beſitzt auch Herr Hirt nicht, und da er einmal im Zuge ſich fühlt, muß der angebliche Hermodorus dieſer Stelle, welcher den Tempel des Jupiter für Metellus gebaut haben ſoll, auch gleich den der Juno übernehmen. Nun wäre zwar das Anſehen des Vitruvius für den Baumeiſter allerdings entſcheidend, wenn die Stelle nicht offenbar Verderbniß zeigte; denn weder iſt der Name des Baumeiſters vollſtändig, noch würde, im Fall man den Namen Hermodori ſchreiben wollte, die grammatiſche Verbindung möglich ſeyn; denn was wäre Porticus Metelli Hermodori oder Jupiter Stator Hermodori, zumal da dieſer Jupiter Stator ein Werk des Paſiteles war (Plin. 35. 5. 45.)? Wir werden demnach allerdings die beyden Lakedämonier als Architekten der beyden Tempel behalten; doch weichen ſie nun aus der Zeit des Auguſtus, in welche ſie oben geſtellt wurden, in die Zeit des Metellus Macedonicus zurück. (1828.)

[18]) Agrippae pantheum decoravit Diogenes Atheniensis: et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. Die Editio Veneta des Alex. Benedictus hat am Rande noch summo zu fastigio, ohne Noth; wir kämen dadurch mit den Bildſäulen auf das ἀκροτήριον des Tempels und in die Luft hinaus. Es iſt aber nicht deutlich, wie man ſich die Statuen in columnis denken ſoll. Standen ſie, wie Hirt in ſeiner Abh. über das Pantheon im Muſeum der Alterthumswiſſenſchaft annimmt, über den Säulen im Innern, nämlich über dem Gebälke derſelben, ſo ſieht man nicht, was ſie getragen haben. Auch waren ſie dort ſo gut wie die Bildſäulen im Giebel für die genaue Betrachtung von Unten zu hoch geſtellt, und Plinius hätte deßhalb dieſelben nicht in dieſen Gegenſatz bringen können, daß ſie beyde zwar vortrefflich, aber die im Giebel wegen der Höhe weniger berühmt geweſen. Gleichwohl wird es ſchwer halten, ihnen einen andern Platz anzuweiſen.

[19]) Timothei manu Diana Romae est in Palatio. Apollinis delubro, cui signo caput reposuit Aulanius Evander. Plin. H. N. 36. Sect. 5. §. 10. S. 281.

Wie dieſe Meiſter in Erz, Silber und Marmor, ſo war Dioskorides zu derſelben Zeit als Steinſchneider berühmt. Plinius nennt ihn unter den größten Meiſtern dieſes Faches, und nach ihm und Suetonius ſchnitt er den Kopf des Auguſtus, mit welchem die folgenden Kaiſer zu ſiegeln pflegten [20]). Noch jetzo können wir die Vortrefflichkeit ſeiner Kunſt ermeſſen, aus einer beträchtlichen Anzahl geſchnittener Steine, welche ſich mit ſeinem Namen erhalten haben, und von denen mehrere das Aeußerſte der Vollendung berühren [21]). Ihnen nah und gleich ſtehen aus demſelben Zeitalter Aulus, Solon, Teukros [22]), und wären auch die Werke dieſer großen Künſtler mit ihrem Namen verſchollen, ſo würden andere geſchnittene Steine, die ohne Namen der Künſtler aus jener Zeit auf uns gekommen ſind, beſonders die ſogenannte Apotheoſe des Auguſtus, dann Auguſtus und Roma als zuſammenthronende Gottheiten im Kabinet zu Wien, ein vollgültiges Zeugniß ablegen, daß es auch unter Auguſtus der bildenden Kunſt gege=

[20]) Mensave catillum Evandri manibus tritum dejecit . . . minus hoc jucundus amicus sit mihi? Horat. Serm. I. 3, 90. daſelbſt Acron: Evandrum ferunt caelatorem et plasten Atheniensem a M. Antonio Alexandriam perductum et inde inter captivos Romam venisse. Diejenigen, welche an den Evander Arcas, den Zeitgenoſſen des Aeneas nach Virgilius, denken, bringen eine Hyperbole des Alters in den Horatius, die keine Unterlage hat. Wie konnte man auch hyperboliſch ſprechend von einem alten Becher ſagen: ſchon Evander habe ihn in den Händen gehabt. Tritum iſt polirt wie Virg. Georg. II. 444. Radiis trivere rotis.

[21]) Post eum (Pyrgotelem) Apollonides et Cronius in gloria fuere, quique Divi Augusti imaginem similem expressit, qua postea principes signabant, Dioscorides. Plin. H. N. 37. Sect. 4. p. 358. In diplomatibus libellisque et epistolis signandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri: novissime sua, Dioscoridis manu sculpta, qua signare insecuti quoque principes perseveraverunt. Suet. Vit. Aug. 50. ||

[22]) Vergl. über ihn und ſeine Werke Winckelmann Geſch. d. K. 2. 2. §. 8. der ſämmtl. Werke Th. 6. S. 222. mit der Anmerk. 1093. Leſſings Schriften 10. Bd. S. 388. ff.

23) Die

gegeben war, in den Werken großer Meiſter das Wahre mit idealer Schönheit zu umgeben und der Darſtellung des Erhabenen den Stempel der Vollendung aufzudrücken [23]). Unter den Bildſäulen, welche nach wahrſcheinlicher Berechnung dieſer Zeit angehören, ſteht auf gleicher Höhe mit jenen Werken beſonders die koloſſale Gruppe des Nil, welche den Gott des Stromes liegend und von Kindern umgeben darſtellt [24]). Dieſes große Werk, berechnet das

23) Die mit ihrem Namen erhaltenen Steine ſind in den Werken von Stoſch und Bracci zuſammengeſtellt, die Ueberſicht derſelben in dem oben erwähnten Katalog des Grafen Clarac. S. 416. ff.

24) Sie ſind in Eckhels Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. auf den erſten Platten abgebildet, und von Eckhel mit Gelehrſamkeit und Scharfſinn erklärt, obwohl er hier nicht auf ſeinem heimiſchen Gebiet ſich befand. Wären dieſe Anmerkungen nicht ſchon zu ſehr angewachſen, ſo würde ich Manches zur Berichtigung ſeiner Erklärungen beyfügen; doch kann ich nicht umhin, wenigſtens des lituus in der Hand des Kaiſers zu gedenken. Eckhel ſagt, er trage ihn als Zeichen ſeiner Hohenprieſterwürde (il est constaté par les médailles d'Auguste frappées sous son premier consulat, qu'il fut Pontife-Augure bien des années avant d'être élevé au grand Pontificat, vacant par la mort de M. Lepidus. C'est donc à ce titre, qu'Auguste porte le bâton Augural dans notre camée, comme Tibère le porte dans celui de la sainte Chapelle) als Pontife-Augure; indeß der lituus iſt nichts als Zeichen des Augurats Lituus ille certe quod clarissimum est insigne auguratus, Cicer. de divin. I. 5., und ſo überall, wo die Alten ſeiner gedenken. Wenn alſo Auguſtus den Lituus trägt, ſo hat ſein Pontificat damit nichts gemein, und die Frage kehrt zurück: was ſoll das Zeichen einer gegen die andern Ehren des Auguſtus untergeordneten prieſterlichen Würde in ſeinen Händen? Die Sache wird auffallender dadurch, daß, wie Eckhel ſelbſt anführt, auch auf der gemma Tiberiana im Kabinet der Pariſer Bibliothek Tiberius daſſelbe Zeichen in der rechten Hand trägt, am meiſten aber dadurch, daß auf beyden Werken die Kaiſer als irdiſche Götter und Weltherren vorgeſtellt ſind, als Jupiter hier mit dem Adler, dort mit der Aegide, und auf der Gemma Augustea mit Cybele und Neptunus hinter dem Throne, die Herrſchaft über Meer und Land zu bezeichnen, welche die hinter ihm zurückſtehenden Gottheiten dem neuen Herren freywillig überlaſſen haben; nicht unähnlich Virgilius Georg. I. 23. Incertum est . . . te maximus orbis Auctorem frugum tempestatumque potentem Accipiat, cingens materna tempore myrto, An deus immensi venias maris ac tua nautae Numina sola colant, nur mit dem Unterſchied, daß auf dem

Digitized by Google

Geheimnißvolle des Stromes und zugleich ihn als den Urheber der Fruchtbarkeit, der Bevölkerung, des Wohlſtandes, der Glückſeligkeit von Aegypten, als den Segen und Schirm des wundervollen Landes darzuſtellen, zeigt in der Anlage einen Reichthum und eine ſchöpferiſche Fülle der Erfindung, zugleich eine Sicherheit ſymboliſcher Bezeichnung des Inhaltes, wie kein anderes uns gebliebenes Werk der alten Kunſt, und, iſt es erlaubt, mit dem auch in dieſer Hinſicht unerreichten olympiſchen Jupiter des Phidias ein anderes Denkmal in Vergleichung zu bringen, ſo iſt die Gruppe des Nil hierzu geeignet. Dabey iſt die Ausführung des Ganzen, die Großheit und Reinheit aller Formen der mächtigen Geſtalt und

(99. 100.)

Steine die Ungewißheit aufgehört, und der Künſtler ihn lieber gleich zum Herrn von beyden, dem Erdkreiſe und dem Meer gemacht hat. Ihm aber zur Seite thronet, als die eines ſolchen Herrſchers allein würdige Genoſſinn *Roma* im Schmucke ihrer Waffen. In einer ſolchen Umgebung, die allerdings eine vollſtändige Apotheoſe umſchließt, wenn es auch auf etwas Anderes bey den Vorſtellungen abgeſehen iſt, muß es in jeder Hinſicht verwunderlich erſcheinen, den *Augurſtab* ſtatt des Blitzſtrahles in der Hand der Herrſcher über Land und Meer zu finden, und Jeder, der im Stande iſt, in der Alterthumskunde Probleme wahrzunehmen, wird finden, daß hier eines zur Löſung vorliegt. Dieſe findet ſich aber in der ganzen Vorſtellung der beyden Gemmen. Sie ſind nicht Apotheoſen, wie ſie genannt werden, ſondern Darſtellung der kaiſerlichen Familie in dem Zeitpunkte ihres höchſten Glanzes, wenigſtens nach der Anſicht der Künſtler, des Auguſtus in dem Augenblicke, wo Tiberius nach ſiegreicher Beendigung des pannoniſchen Krieges heimkehrt, und vor dem irdiſchen Gott und ſeiner Beyſitzerinn Roma vom Triumphwagen ſteigt, und des Tiberius, wo Germanicus, nach Ordnung der germaniſchen Heere und Angelegenheiten, von ihm ſcheidet, um den Orient in gleicher Weiſe zu beruhigen. In beyden Vorſtellungen erſcheinen die Söhne als Vollſtrecker der Machtbefehle ihrer Väter, dieſe ſelbſt als die Ordner und Gebieter, *unter deren Auſpicien und Einfluß jene Bevollmächtigten ihre Thaten gethan haben.* Man gedenke der vielſagenden Redeweiſen suis auspiciis, alienis auspiciis rem gerere. Dieſes Letztere allein war ſeit Auguſtus den Feldherrn, die der Imperatoren Legaten geworden waren, auch wenn ſie wie Tiberius und Germanicus noch Imperatoren hießen, noch übrig geblieben; und es iſt demnach als *Zeichen der Auſpicien*, daß der Lituus in ſolcher Symboliſirung in den Händen der Imperatoren erſcheint. Er hört dadurch auf, ein untergeordnetes Symbol zu ſeyn, und wird das Zeichen der Oberlei-

jene Leben athmende Wahrheit, durch welche das Ideale wieder zur Natur wird, in ihr ſo ausnehmend, wie an den edeln Geſtalten aus dem Giebelfelde des Parthenon, und die Gruppe würdig, dieſen Werken der Schule des Phidias an die Seite geſtellt zu werden.

Wie Diogenes unter Auguſtus, ſo wird Zenodorus unter Nero den größten Meiſtern der bildenden Kunſt gleichgeachtet. Vielleicht ſtammte er aus Maſſilia, denn in Gallien hat er ſich zuerſt als ausgezeichneten Meiſter geltend || gemacht. Hier arbeitete er nach zwey Bechern des Kalamis, des größten Toreuten der alten Zeit, zwey neue mit ſolcher Geſchicklichkeit, daß kaum irgend

(100.)

tung, gegenüber den Feldherrn, die unter ihm gleichſam geſiegt haben, und der Alles ordnenden und beſtimmenden Macht, unter deren Schirm auch das Größte geſchieht: Ἐλεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός. — Wie hier die Steinſchneider, ſo ſind auch die Dichter bemüht, jene Auſpicien und Oberherrlichkeit, unter der das Glänzende verrichtet wurde, geltend zu machen. Man vergl. beſonders des Horatius vierzehnte Ode des vierten Buches:

Milite nam tuo
Drusus Genaunos, implacidum genus,
Brennosque veloces, et arces
Alpibus impositas tremendis
Dejecit acer plus vice simplici.
Major Neronum mox grave proelium
Commisit, immanesque Rhaetos
Auspiciis pepulit secundis. . . .
Barbarorum Claudius agmina
Ferrata vasto diruit impetu:
Primosque et extremos metendo
Stravit humum, sine clade victor,
Te copias, te consilium et tuos
Praebente divos.

und in dieſem Sinne das Andere daſ. Uebrigens iſt die Vorſtellung, welche Dichter und Künſtler alſo bezeichnen, eine unter der Kaiſerherrſchaft weſentliche und nothwendige Idee, eines von den arcanis imperii, auf welche Auguſtus und Tiberius ihre Macht erbaut haben; der Lituus aber, welcher häufig auch auf den Münzen, z. B. des Julius Cäſar, des M. Antonius in der Area hinter den Köpfen vorkömmt, wird dort wie hier die imperatoriſche oder ſelbſtherrliche Macht bedeuten.

ein Unterſchied der Kunſt zu bemerken war [25]). Wie aber durch Feinheit, ſo war er durch Kühnheit ſeiner Arbeit hervorragend. Denn für die Stadt der Averni in Gallien bildete und goß er um den bedungenen Preis von vierzig Millionen Seſterzen, etwa vier Millionen unſers Geldes, in einem Zeitraum von zehn Jahren die Bildſäule des Mercurius von ſolcher Größe, daß ſie den Umfang

(100. 101.)

[25]) Er iſt aus dem Vatikan nach Paris, dann nach dem Vatikan zurückgebracht worden, und jetzo in dem Braccio nuovo, als die ſchönſte Zierde dieſer koſtbaren Halle aufgeſtellt. S. Victor, welcher zu des Bouillon Musée des antiques unter Visconti's Einfluß und meiſt nach ſeinen Angaben den Text geliefert hat, und deſſen Anſichten und Urtheile dadurch ein größeres Gewicht erhalten, ſagt über ihn: L'exécution n'est pas moins admirable que la composition . . . C'est un des chefs d'oeuvre qui rassemblent tous les genres de beautés. Er ſtellt ihn hierauf neben den Laokoon, den Torſo, den Apollo, die er erreicht pour le grandiose des formes, l'harmonie soutenue de toutes les parties, leur mouvement, le travail achevé du ciseau. Ferner Ce mélange ravissant de force et de douceur est surtout remarquable dans le dos, qui est un miracle de l'art. . . . En un mot l'ensemble de cette figure offre cette réunion complète de perfection sans le moindre défaut, qui ne se rencontre que dans quelques statues antiques etc. Die Bildſäule wurde unter Leo X. bey der Kirche S. Maria sopra Minerva in der Gegend gefunden, wo wahrſcheinlich ehedem der Iſis-Tempel geſtanden hat. Aegypten iſt, wie bekannt, erſt durch Auguſtus den Römern unterworfen worden, und war ſeitdem die Ernährerinn und die Stütze von Italien. Erſt ſeit dieſer Zeit trat die Veranlaſſung ein, für Rom eine ſolche Bildſäule zu verfertigen. Um aber die Bemerkung abzuſchneiden, daß ſie aus Alexandria könne nach Rom gebracht worden ſeyn, muß hinzugefügt werden, daß an derſelben Stelle die Statue des Tiberſtromes von derſelben Größe, in gleicher Lage, mit ähnlichen ſeine Natur bezeichnenden Umgebungen und Verzierungen, auch wie jener mit Reliefen auf drey Seiten des Plinthus, iſt gefunden worden, aus welcher derſelbe Geiſt der Anlage, der Ausführung, dieſelbe Höhe und Lauterkeit der Kunſt hervorſtrahlt. Vergl. darüber S. Victor im angef. Werke in der 12. Lieferung: C'est le ciseau du grand sculpteur à qui l'on doit l'image du fleuve nourricier de l'Egypte, avec des différences dans l'aspect des formes, dans les traits du visage et dans leurs expressions, qui prouvent le goût exquis et le jugement profond de leur sublime auteur. Dieſe Verſchiedenheiten werden ſofort aus der verſchiedenen Natur des Nils und Tiber, der Länder, welche ſie bewäſſern und der Völker, welche ſie nähren, mit Feinheit und Geſchmack hergeleitet. (1825.) Herr Hirt ermäßigt das Lob dieſes Koloſſes

Digitized by Google

aller frühern Koloſſe beſiegte. Und doch hatte das Alterthum den Sonnenkoloß des Chares auf Rhodus geſehen, deſſen Höhe nach der niedrigſten Meldung einhundert fünf Fuß betrug, deſſen Finger, wie Plinius ſagt, größer waren als die meiſten Bildſäulen [26]). Nachdem Zenodorus in Gallien ſeinen Ruhm gegründet hatte, ward er nach Rom berufen und empfing den Auftrag, den Koloß des Nero einhundert zehn Fuß hoch zu gießen. Wir bewunderten, ſagt Plinius, in ſeiner Werkſtätte die ausgezeichnete Aehnlichkeit

(101.)

S. 245. durch ein „obwohl wir denſelben nicht als ein Originalwerk anſehen, ſondern als eine Nachbildung der Statue von Baſalt, welche Veſpaſian als ein ſeltenes Werk in dem Tempel der Friedensgöttinn aufſtellte, wahrſcheinlich ein Werk unter den erſten Ptolemäern gemacht, das der Kaiſer aus Aegypten nach Rom verſetzte. Plinius 36, 11." Hier iſt allein ſicher, daß Veſpaſian einen Nil von Baſalt, umgeben von ſpielenden Kindern im Friedenstempel aufgeſtellt hat. Daß dieſen Nil in Baſalt Veſpaſian aus Aegypten als eine Merkwürdigkeit — nunquam hoc (basaltes) major repertus est — nach Rom entführt habe, iſt nicht unwahrſcheinlich. Daß er unter den erſten Ptolemäern gemacht worden, iſt eine ganz müßige und leere Annahme, und eben ſo die andere, welche H. Hirt mit mehreren gemein hat, daß der Koloß des Vatikan eine Nachahmung des ägyptiſchen im Friedenstempel ſey. Den Nil von Kindern umgeben darzuſtellen und durch die Zahl der Kinder die Zahl der Maaße ſeines Aufſteigens anzugeben, war den Malern wie den Bildhauern gemein. So kommt er in Bildſäulen von den verſchiedenſten Dimenſionen und mit mehr oder weniger Kindern in Marmor und auf Münzen vor. Vergl. Welcker zum Philoſtratus S. 234, ſo gemalt bey Philoſtratus daſ. V. und bey Lucian Rhet. Praecept. c. 3. Vergl. Jacobs zu Philoſtrat. a. a. O.; ja die Kinder haben von der Sache, die ſie bezeichnen, den Namen: περὶ τὸν Νεῖλον οἱ Πήχεις ἀθύρουσι. Iſt aber dieſe Symboliſirung eine ſo allgemeine, durchgehende, mit welchem Rechte darf man bey zwey Werken, welche ſie gemein haben, annehmen, daß eines eine Nachbildung des andern ſey? Dazu kommt, daß der Nil im Vatikan den Tiberſtrom von gleichen Maaßen und in gleichem Geiſte gearbeitet zum Gegenſtück hat, dadurch aber noch mehr von dem baſaltnen geſchieden und als Theil eines ſelbſtſtändigen Ganzen doch offenbar auch der Selbſtſtändigkeit theilhaftig wird. (1828.)

26) „Ut vix ulla differentia esset artis" ſagt Plinius H. N. 34. Sect. 18. S. 107. Die Originale waren im Beſitze des Germanicus geweſen, welcher ſie dem Caſſius Silanus, ſeinem Lehrer, gegeben hatte. Von dieſem waren ſie an ſeinen Neffen Vibius Avitus gekommen, dem Vorſteher von Gallien unter Nero, bey dem ſie Zenodorus fand.

Digitized by Google

nicht nur im Thon, ſondern auch in den ſehr kleinen Stäbchen, welche (um das hölzerne Sparrwerk und Geripp) die Grundlage des Modelles bildeten. Zwar zeigte die Bildſäule, daß die Kunde, das Erz zu miſchen, verloren gegangen, daß man nämlich nicht mehr die Feinheit der Miſchung kannte, welche das ältere Erz von Delos, Aegina, Korinth zeigte; der Meiſter ſelbſt aber wurde, wie Plinius beyfügt, in der Kunde zu bilden und in Erz zu arbeiten keinem der Alten nachgeſetzt [27]).

Wenn nun nach dem Urtheil des Alterthums ſelbſt die beſten Werke griechiſcher Künſtler in dieſer römiſchen Zeit, wie die Bildſäulen des Diogenes, den erleſenſten des frühern Alterthums gleichgeachtet, und die vorzüglichſten der ſpätern Künſtler, wie Zenodorus, keinem der Alten nachgeſetzt wurden, ſo darf es nicht Wunder nehmen, daß manche der übriggebliebenen Bildſäulen wegen ihrer Vortrefflichkeit von bewährten Kennern in das Zeitalter des Phidias und Praxiteles hinaufgerückt, von andern aber, ungeachtet dieſer Vortrefflichkeit, in die ſpätere römiſche Zeit, von der wir ſprachen, herabgeſetzt werden. Ein merkwürdiges, der Betrachtung werthes Beyſpiel dieſer Art liefern die beyden koloſſalen Gruppen des Kaſtor und Pollux auf dem Quirinal zu Rom, die nach alten lateiniſchen, ſchon auf ihrem urſprünglichen Geſtell eingegrabenen Inſchriften, als Werke des Phidias und Praxiteles angegeben werden. Das Anſehen dieſer Inſchriften iſt beſonders bey dem für ein Werk des Phidias erklärten Koloß wegen der großen Vortrefflich-

(101.)

[27]) Nach Aufzählung der andern Koloſſe fährt Plinius fort: verum omnem amplitudinem statuarum ejus generis vicit aetate nostra Zenodorus, Mercurio facto in civitate Galliae Avernis per annos decem HS.CCCC manipretio a. a. O. Die Pollinger Handſchrift hat magno pretio, verdorben; immani pretio ließe ſich eher hören, doch iſt die Vulgata gut. Brotier aber glaubt mit CCCC centena millia ohne Multiplikation auskommen zu können, und da dieſes eine Summe gibt, für welche man etwa die Finger des Koloſſes hätte gießen können, multiplicirt er ſie mit zehn, ſo daß ſie dem Künſtler jährlich während zehn Jahren ausgezahlt worden, was eine ſeltſame Oekonomie gibt.

Digitized by Google

keit und Reinheit des Styles in unſern Tagen von Vielen anerkannt worden, von den erſten Bildhauern des Zeitalters Canova und Thorwaldſen, wie von dem Herausgeber Winckelmanns und Verfaſſer einer eigenen Kunſtgeſchichte, || Heinrich Meyer. Dagegen trug Visconti, der erſte Mann in der Kunde des bildenden Alterthums, kein Bedenken, jenen Koloß für ein Werk der neroniſchen Zeit zu erklären, und ſeiner Meinung iſt im vergangenen Jahre Martin Wagner, ein vorzüglicher Richter in ſolchen Dingen, mit bedeutenden Gründen, auch äußern, hergenommen vom römiſchen und beſtimmt alten Harniſch neben der Statue, und von der Behandlung der Augen, beygetreten [28]). Auch die Art des

(101. 102.)

[28]) Postquam satis artem ibi approbaverat Romam accitus est a Nerone; ubi destinatum illius principis simulacrum colossum (vielleicht colosseum) fecit CX pedum longitudine, qui dicatus Solis venerationi est, damnatis sceleribus illius principis. Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, verum et ex parvis admodum surculis quod primum operis instar fuit. Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur .... Quantoque major in Zenodoro praestantia fuit, tanto major deprehendi aeris obliteratio potest. Hiebey fragt ſich zuerſt, ob fundendi aeris || scientia Kunde des Erzguſſes ſey. In dieſem Falle mußte der Guß der Bildſäule ſo unvollkommen ausgefallen ſeyn, daß eben an ſeinen Mängeln der Untergang dieſer Kunſt ſich gezeigt hätte. Dagegen aber ſtreiten die ehernen Werke aus noch ſpäterer Zeit, die Reiterſtatue des M. Aurel auf dem Capitol, und Andere, welche rückſichtlich der Reinheit des Guſſes nichts zu wünſchen übrig laſſen. Auch ſieht man nicht ein, was dann der Beyſatz wolle: cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset. Die Güte oder Schlechtigkeit des Guſſes hat doch mit der Bereitwilligkeit des Nero, Gold und Silber für ihn zu liefern, keinen Zuſammenhang, und wird nicht dadurch bedingt. — Gold und Silber wurde geliefert; denn die Statue fand ihre volle Ausführung, und zwar in der Menge, die man begehrte; denn der Ausdruck des Plinius deutet an, Nero würde, wenn es begehrt worden, noch mehr geliefert haben. Wenn nun ungeachtet der Freyheit, Gold und Silber nach Belieben beyzumiſchen, man wahrnahm, die fundendi aeris scientia ſey verloren, ſo kann dieſe verlorene Kunde bloß die Miſchung des Erzes ſeyn. Man wußte zwar noch die Verhältniſſe der ein-

Digitized by Google

Ausdruckes im Geſicht, und die der frühern Zeit ungebräuchliche Energie deſſelben ſpricht für ihren ſpätern Urſprung.

Findet aber das Urtheil der Alten über die Gleichmäßigkeit des Ranges ihrer frühern und ſpätern Kunſt durch dieſe bewundernswürdige Bildſäule volle Beſtätigung, ſo wird die Behauptung nicht gleich von vorn herein als thöricht abzuweiſen ſeyn, daß ein anderes Werk, welches als die Krone der griechiſchen Plaſtik noch jetzo von Vielen betrachtet wird, und wenigſtens dem Beſten ebenbürtig iſt, daß der Apollo von Belvedere ſelbſt, den Andere mit Skopas und Praxiteles Werken in Verbindung bringen, dem

(102.)

zelnen Metalle, die in den Schmelzofen kamen, aber das *Unberechenbare* dabey, Grad der Hitze, Art der Steigerung derſelben, das Vermögen den rechten Augenblick der *Bindung* wahrzunehmen, dieſe Kunſt, welche in Korinth, Aegina und Delos ſo ausnehmende Compoſitionen geliefert hatte, daß es dem Künſtler möglich war, den Charakter des Bacchus, der Venus, des Neptunus, ſchon durch die Farbe der Metallmiſchung auszudrücken, war verloren. Es kömmt dabey darauf an, die Metalle auf die *rechte Weiſe in Fluß zu bringen*, und ſo braucht Plinius das Wort auch anderwärts: octonas plumbi partes addunt... inter lapides candefactos *funditur*, H. N. 34. Sect. 20. p. 132., und von einer Steinart liquatur igne ac *funditur* ad usum vitri, H. N. 36. Sect. 13. p. 295. (1825.) Herr *Hirt* hat S. 249. die im Texte gegebene Ueberſetzung in Anſpruch genommen. Ihm enthalten die Worte ex parvis admodum surculis eine Vergleichung: „*So wie aus Setzlingen den erſten Keim.*" Müßte ich nicht fürchten, durch gehäufte Darlegung ſolcher Dinge die Geduld des Leſers zu ermüden, ſo würde hier wieder Gelegenheit ſeyn, ihn über „*den erſten Keim aus Setzlingen*" und den Unverſtand dieſer Worte, hiernächſt aber über die grammatiſche Unkunde zur Rede zu ſtellen, die allein ihn hindern konnte, den Parallelismus in similitudo *ex argillo et* ex parvis surculis zu mißkennen. Jetzo mag dieſes mit dem Uebrigen vorübergehen. (1828.) Des Neronianiſchen Koloſſes geſchieht übrigens häufig Erwähnung. Die ihn betreffenden Stellen ſind ziemlich vollſtändig bey Reimarus ad Dion. Cass. H. L. LXVI. p. 1089. Hier nur einige Punkte. Nach der erwähnten Stelle des Dio ſtand er an der via sacra, nach Suetonius vit. Neron. 31. in vestibulo domus aureae. Näher noch bezeichnet ſeinen Standort Spartianus V. Hadriani c. 19., daß Hadrian den Koloß von dem Orte, wo er den Tempel der Stadt (templum Urbis, es iſt Templum Romae et Veneris, deſſen hintere gegen einander gekehrte Niſchen

Digitized by Google

Zeitalter des Nero angehöre [29]). Schon franzöſiſche Gelehrte haben das höhere Alterthum des Werkes durch die Wahrnehmung erſchüttert, daß er aus Marmor von Luna, jetzo Carrara, verfertigt ſey, welcher erſt kurz vor des Plinius Zeiten von ſolcher Feinheit

(102. 103.)

noch aufrecht ſtehen) hinbaute, mit Hülfe von 24 Elephanten in aufrechter Stellung fortbringen ließ. Da wo die via sacra zwiſchen dem Coelius und Palatinus hervorkommt, und beym Bogen des Konſtantin um die nordöſtliche Ecke des Palatinus biegt, beginnt ſie auch zu ſteigen, und hebt ſich zu beträchtlicher Höhe, von der die Ausſicht nach dem Forum hinab nach der einen Seite, und über das Coloſſeum nach der andern frey und offen iſt. Auf dieſem Clivus ragen die eben erwähnten ſchönen Ueberreſte des templi Urbis, an dem Ende deſſelben der Bogen des Titus, jenſeits von welchem die via sacra ſich gegen das Forum und den Triumphbogen des Septimius Severus zu ſenken anfängt, wie beträchtlich, ſieht man daraus, daß in den letzten Jahren zur Seite des Triumphbogens von Titus acht mormorne Stufen noch in ihrer urſprünglichen Lage aufgegraben || wurden, auf denen man von dem oberſten Abſatz des Clivus niederſtieg. Auf dieſem höchſten Punkte der via sacra, und offenbar mitten in die breite und prachtvollſte Straße von Rom hineingeſtellt, erhob ſich alſo dieſer ungeheure Koloß. Zugleich erfährt man dadurch beſtimmt, wo das goldene Haus des Nero ſein Veſtibulum hatte: offenbar nämlich trat dieſes mitten in den Clivus herein, welchen wir oben beſchrieben haben. Hadrian aber wird ihn nicht weit von ſeiner Stelle entfernt, ſondern nur tiefer hinab, und dem Amphitheater näher gebracht haben, das von ihm den Namen erhalten haben ſoll. Uebrigens iſt bey dieſer Auseinanderſetzung die via sacra nach den drey Hauptpunkten beſtimmt, welche durch die drey noch aufrecht ſtehenden Triumphbogen des Conſtantinus, Titus und Septimius gegeben werden, indem ganz und gar ungedenkbar iſt, daß dieſe nicht in den heiligen Weg, ſondern außer demſelben, und daneben geſtellt worden. Es gehört die Verworrenheit der gemeinen römiſchen Antiquare, Hrn. Nibby nicht ausgenommen, dazu, nicht wahrzunehmen, daß hier die Lage des Titusbogens entſcheidend iſt, und die via sacra jenſeits des templi Veneris et Romae über Gegenden, wo die Nachgrabungen alles mit Grundmauern von Häuſern angefüllt zeigen, zu führen, um ſie mitten hindurch in die Hallen des Friedenstempels hineinzuleiten, und erſt aus ihm nach dem Palatin umlenken zu laſſen.

29) Da der Aufſatz von Martin Wagner Kunſtbl. Nr. 93—98. vom Jahr 1824. die Sache erſchöpft, ſo genügt es, auf die gründlichen und umfaſſenden Erörterungen deſſelben zu verweiſen. Auch in der Kunſtgeſchichte von Meyer S. 62. wird die Statue „der in Rom noch vorhandene Koloß des Phidias" genannt. (1825.) Wenn Hr. Hirt S. 245 ſagt, die Arbeit daran ſey vortrefflich „aber keineswegs in der Art, daß man nicht gleich

Digitized by Google

iſt gefunden worden [30]). Dazu füge man, daß die Bildſäule durch Erfindung, Behandlung und durch das Ideal des Gottes, welches in ihr ausgedrückt iſt, keiner einzigen der zahlreichen Apolloſtatuen zum Grunde liegt, obwohl er mehrere von ihnen vorausſetzt, und

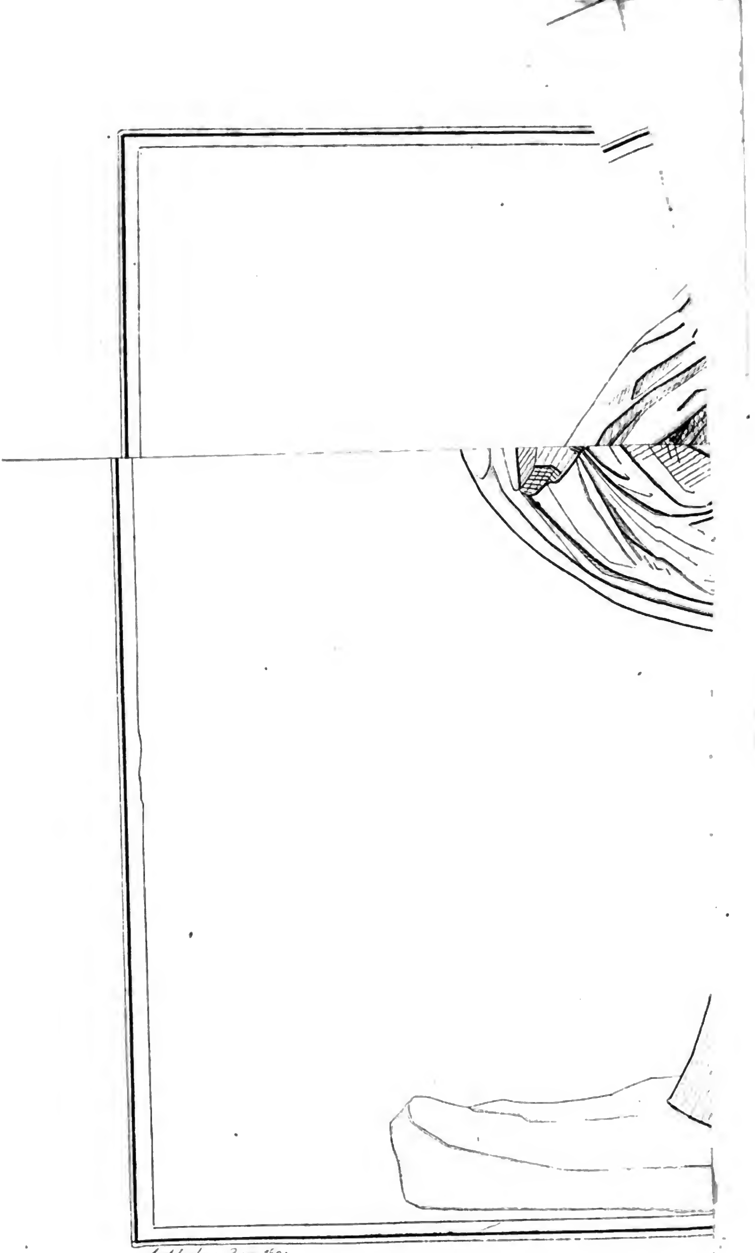
glauben könnte, daß ſie im römiſchen Zeitalter gemacht ſeyen," ſo mag er das mit ſeinem Freunde Heinrich Meyer ausmachen, der, wie man ſieht, nicht ſo gleichgläubig iſt, und vollkommen Recht hat, es nicht zu ſeyn; denn obwohl der eine Koloß mit dem Namen des Praxiteles matter in der Anlage und geringer in der Behandlung iſt, ſo wird doch in dem andern, welcher des Phidias Namen trägt, und der in der Pompe des Parthenon ſein Original hat, Niemand eine des Phidias unwürdige Kunſt mit Meyern und andern in dieſen Dingen ſehr erfahrenen Männern verkennen, ſey es, daß man auf das Schwunghafte und das Feuer der Auffaſſung und Stellung, oder auf die Meiſterlichkeit der Arbeit ſieht. Findet aber Herr Hirt hierin in der That ſogleich die römiſche Zeit, ſo hat er dadurch, im Fall ihm römiſche Arbeit als eine untergeordnete erſcheint, gegenüber der hohen Vortrefflichkeit des Werkes, ſeiner eigenen Kunſtkenntniß das Urtheil geſprochen, oder, im Fall er dieſe Vortrefflichkeit anerkennt, ſich des Rechtes begeben, gegen die Annahme eines unerſchütterten Beſtandes der bildenden Kunſt zu den Zeiten der Römer zu Felde zu ziehen. (1828.)

30) Für ein Werk des Praxiteles ſelbſt hielt ihn Visconti in der Beſchreibung des Pio-Clem. T. I. n. XIV. nach ihm diejenigen, welche auf den Einfall geriethen, ihn mit der Gruppe der Niobiden als einen ergänzenden Theil derſelben zuſammen zu bringen. (1825.) H. Hirt bemerkt hierüber:

„In Rückſicht des Apollo von Belvedere müſſen wir trotz aller Widerſprüche bey dem verbleiben, was wir früher in den Horen Jahrg. 1797. St. 10. hievon ſagten, nämlich daß ſich nach den Grundſätzen der alten Kunſt ſeine Bewegung und ſein zornmüthiger Ausdruck allein daraus erklären laſſe, wenn man ihn mit der Gruppe der Niobiden zuſammen aufgeſtellt denke. Daß ich denſelben aber nicht als ein Originalwerk von Skopas oder Praxiteles anſehen könne, verbiete das Vorhandenſeyn anderer zur Gruppe der Niobiden gehörigen Statuen, die den Apollo in Beziehung der Arbeit weit übertreffen." A. a. O. Seite 245. — Niemand wird nach der näheren Bekanntſchaft, welche wir nun mit dieſem Archäologus gemacht haben, begierig ſeyn, die „Grundſätze der alten Kunſt" kennen zu lernen, nach denen ſich erklären laſſe, warum z. B. die Bewegung und der Zorn des ſchreitenden Gottes nicht auf irgend eine andere That ſeines Unwillens, z. B. auf die Erlegung des Python, der Archäer könne bezogen werden; ſehr eng und ſeltſam müſſen ſie ſeyn jene Grundſätze, nach denen die Deutung der Statue nothwendig in ſolcher Weiſe beſchränkt wird. Laſſen wir nun den Kunſtlehrer aus dieſem ſeinem

Digitized by Google

Digitized by Google



Aohloeber. Rom 1824.

Digitized by Google

demnach als der jüngſte und letzte Aufſchwung, den die Kunſt zur Darſtellung des Apollo genommen hat, zu betrachten kommt. Endlich zeigt auch hier das Antlitz eine Belebtheit und eine Stärke des Ausdrucks innerer Stimmung, welche, wie wir nachweiſen

Abstracto verborgener Weisheit heraus weiter ſchließen, daß ſie kein Original des Skopas oder des Praxiteles ſey, und daß ſie alſo, was nun ganz natürlich folgt, eine Kopie des Originals von Skopas oder Praxiteles ſey, da ſie einmal zu ihrer Gruppe gehören müſſe, ſo ſieht man auch hier, was Herrn Hirt begegnet iſt. Seine Berufung auf Grundſätze der alten Kunſt, die nur in ſeinem Geiſt vorhanden ſind, führten ihn in die Luft, und aus dieſer herab — ἐρήμας δι' αἰθέρος — iſt eben nur durch jene Sprünge zu kommen, die von der Luft den Namen tragen. Mit dieſem nach Skopas oder Praxiteles kopirten Apollo von Belvedere ſteht in Verbindung, was S. 248. von den Niobidenbildern geſagt wird: „An eine Aufſtellung der Niobiden in einem Giebelfelde glauben wir nicht, denn wo ſollten die Götter ſtehen, welche der blühenden Feindinn den Tod bringen? — Es gibt zwar Alterthümler, welche es als etwas Gleichgültiges anſehen, ob ein Mythus korrupt oder in ſeiner Weſenheit dargeſtellt werde. — Auch will der Verf. (nämlich der Verf. dieſer Abh. S. 120. Anmerk. 66.) zu dem Ganzen noch eine Gruppe mehr haben, und daher muß die ſchöne fragmentirte Gruppe im Museo Pio-Clementino, Cephalus und Prokris vorſtellend, ſogleich auch zu den Niobiden gehören.“

Es handelt ſich in dem erſten Theil dieſer Diatribe davon, den Apollo als einen nothwendigen Theil der Niobidengruppe, damit aber ein altes Dogma unſers Veteranen in Ehren zu halten. Sind die Götter, unter deren Geſchoſſen die Kinder erliegen, nicht gegenwärtig und ſichtbar, ſo erblickt man zwar die Scene des Jammers, aber nicht die Urheber deſſelben, und die Darſtellung wird erſt vollſtändig, wenn die beyden erzürnten Götter zugleich darin aufgenommen werden. Jenes nennt der Verfaſſer den Mythus korrupt, dieſes ihn in ſeiner Weſenheit vorſtellen, und Alterthümler werden diejenigen geſcholten, die dergleichen als etwas Gleichgültiges anſehen, d. h. in dieſem Falle, welche der Meynung ſind, es bedürfe der Gegenwart der zürnenden Götter nicht, um den Gegenſtand der Gruppe deutlich und ihren Inhalt eindringlich zu machen. Der Verf. dieſer Abhandlung kann es ſich wohl gefallen laſſen, den Männern, welchen die Schmähung des Herrn Hirt gilt, beygezählt zu werden; denn weit entfernt eine Niobidengruppe ohne die rächenden Götter als eine korrupte Darſtellung des Mythus zu betrachten, ſieht er nicht ein, wozu die Gegenwart der Rächer nöthig war. Daß es Niobiden ſind, die in dem Schoos und in der Nähe ihrer unglücklichen Mutter den Pfeilen der Götter erliegen oder ihnen zu entgehen ſuchen, lehrt doch wohl ein Blick auf dieſe Scene geſunkener, ſinkender, fliehender, liegender und ſich bergender

Digitized by Google

werden, den großen Werken höhern Alterthums fremd und den ſpätern eigen iſt. Da nun die Bildſäule in Antium gefunden wurde, woſelbſt Nero als im Orte ſeiner Geburt und ſeines liebſten Aufenthaltes Pracht und Schönheit jeder Art aufgehäuft hatte, ſo

(103.)

Geſtalten voll Angſt und Verwirrung, mit dem koloſſalen Frauenbilde voll des höchſten Schmerzes in der Mitte. Man darf es mit der größten Beſtimmtheit behaupten, daß Niemand in Griechenland die Heroinn mit der Tochter im Schooſe und die übrigen Kinder um ſie her in ſolchem Leide wahrnehmend auch nur einen Augenblick über die Bedeutung der Gruppe in Zweifel war. Iſt aber dieſes der Fall, kann bey der Behandlung der Scene, wie ſie vorliegt, weder über ihren Inhalt noch über ihre Bedeutung auch nur ein Zweifel obwalten, ſo iſt es für Sinn und Inhalt offenbar als gleichgültig anzuſehen, ob Apollo mit ſeiner Schweſter wie auf dem bekannten Niobiden-Sarkophage ſichtbar iſt, oder die Niobiden wie die Achäer in der Iliade ſeinen unſichtbaren Geſchoſſen erliegen. Ganz analog dieſer Darſtellung, welche dem Herrn Hirt eine korrupte ſcheint, iſt der Gigantenkampf auf dem ſchönen Sarkophag des Vatikan (Museo Pio-Clem. T. II. Tav. X.) behandelt. Dieſe Scene iſt wie die Flucht der Niobiden deutlich, ihr Eindruck vollſtändig, und dennoch iſt keiner der Götter ſichtbar, gegen welche ihre Anſtrengungen gerichtet ſind. Die Vortrefflichkeit der Gruppe deutet auf Nachbildung berühmter Werke. Bekannt aber iſt, daß dieſelbe Scene auf dem Olympieion zu Agrigent (Diod. Sic. XIII. 82.) und auf dem Heräon zu Argos (Paus. II. 17.) gebildet war; und bey der Beſchränkung des Giebelraumes wohl in ähnlicher Weiſe. Iſt nun hier auch korrupte Darſtellung des Mythus? Handelt es ſich auch hier von Alterthümlern, d. h. von ſolchen, die vom Alterthum ſich allerley Untergeordnetes gemerkt und eingeübt haben, aber aus Mangel an Bildung unfähig geblieben ſind, in den Geiſt des Alterthums einzudringen, ſo wird dieſe Benennung wohl denjenigen zukommen, welche ſich in ſolche Darſtellungen nicht finden können, und für korrupt halten, was der alten Anſicht, die ſich immer auf ſehr geſunde Begriffe und lautere Gefühle gründet, gemäß iſt. In vorliegendem Falle aber erklären ſich beyde Gruppen gegenſeitig. Man ſieht dort die Flucht, hier den Kampf, auf beyden den Untergang, aber die Urſache dieſer Erſcheinungen, dort die Geſchoſſe der Geſchwiſter, hier die Blitze des Zeus, die Lanze der Pallas ſind wie die Götter ſelbſt außer der Scene, ſie ſind unſichtbar, aber deſto deutlicher in ihren Wirkungen gegenwärtig. Gerade dieſes Geheimnißvolle, die Macht, deren tödtliche Wirkung in die Sinne ſchlägt, während ſie ſelbſt, den Augen unzugänglich und den Bekämpften verborgen iſt, verbreitet jene magiſche Wirkung des Gewaltigen und Schaudervollen, die allein dem Gebiete des Unbegränzten eigen iſt. Dieſe aber wird in dem Augenblicke gelöst, wo die Pfeile, die Bogen, die Geſtalt des Gottes aus ſeiner Unſichtbarkeit

Digitized by Google

ſteht der Annahme nichts entgegen, daß unter ihm auch dieſes erhabene Werk zum Schmuck ſeiner Heimath ſey ausgeführt worden.

hervortritt, um gleich einem der übrigen Handelnden ſeinen Platz in der Scene einzunehmen. Der Kampf erſcheint ſofort als ein gewöhnlicher, obwohl er auch dann ſeinen Eindruck hervorbringen kann, nur daß dieſer auf andern Gründen beruht, auf dem was das Auge ſieht, nicht mehr auf dem, womit die Vorſtellung unſichtbarer Gewalt beym Anblick ihrer Wirkungen das Gemüth erfüllt.

Noch bleiben uns einige Worte mit Herrn Hirt über ſeine Gruppe des Cephalus und der Prokris zu wechſeln.

Die Niobidengruppe in der Zerrüttung ihrer urſprünglichen und der Beyſetzung ungehöriger Geſtalten, welche ſie jetzo zeigt, beſteht, abgeſehen von der Mutter mit der jüngſten Tochter im Schooſe, nur aus einzelnen Figuren, nachdem die Ringer davon entfernt worden ſind. War dieſes urſprünglich der Fall? Wir kennen jetzo vier ähnliche Gruppen, die zwey äginetiſchen, welche aus einzelnen, und die zwey athenäiſchen am Parthenon, welche zum Theil aus einzelnen Geſtalten, zum Theil aus Gruppen von zweyen zuſammengeſetzt ſind. Nun iſt in dieſer Zuſammenſetzung offenbar mehr Kunſt und Mannigfaltigkeit als in der alten, und wird die Sache nur erſt im Allgemeinen gefaßt, ſo wird man auch ſchon dadurch ſich zu der Annahme geneigt fühlen, daß die Niobidengruppe, jünger als die vom Parthenon und wenn auch nicht aus einer edlern doch aus einer in ihren Mitteln reichern Kunſtperiode ſich mehr der Mannigfaltigkeit dieſer als der Einfachheit jener ältern genähert habe. Dazu kommen die Sarkophagen mit Niobiden, welche die Figuren zum Theil einzeln, zum Theil in die mannigfaltigſten Gruppen vereinigt haben; einer ſogar bey Fabroni Tav. XVII. iſt als ein vortreffliches Gegenſtück zu der in Anſpruch genommenen zu gebrauchen, und welche dem entſpringenden Pferde, das zugleich mit den Niobiden gefunden ward, ſeinen Platz anweiſet. Jemand nun, der allein von dieſen Analogien ausgehend für die Niobiden außer den einzelnen Figuren auch Gruppen in Anſpruch nähme, wäre ſchon über das hinaus, was Herr Hirt als ein bloßes Wollen bezeichnet, wenn er ſagt: „Der Verfaſſer will zu dem Ganzen noch eine Gruppe haben." — Denn in wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen handelt es ſich bey Annahmen und Beſtimmungen nur unter denjenigen von Wollen oder Nichtwollen, die unfähig Analogien zu faſſen, oder aus dem Vorhandenen auf das Fehlende zu ſchließen, der Kunde, die ihnen abgeht, ihren Willen unterſchieben, und bey ihm hartnäckiger beharren, als andere bey den Ergebniſſen ihrer Forſchung. Gleichwohl ſind es keineswegs jene Analogien, welche mich zunächſt zur Annahme nicht einer zweyten, ſondern mehrerer ſich entſprechenden Gruppen unter den Niobiden bewogen, obgleich ſie ihr ſehr gut zu Hülfe kommen; wohl aber iſt es

Digitized by Google

Liefern aber für die Regierung des Nero die angeführten Nachrichten und Werke den vollen Beweis von dem damals unerſchütterten Beſtand der bildenden Kunſt, ſo geſchieht dieſes in gleicher Weiſe für die Regierung des Titus durch die Gruppe des Laokoon,

(103.)

die Beſchaffenheit jener Gruppe des Vatikan, von der es ſich handelt. Hr. Hirt, über Namen ſo wenig verlegen als über Sachen, nennt ſie Cephalus und Prokris. Warum aber ein junges Weib über den Schenkel einer andern verloren gegangenen Geſtalt hingeſunken und von ihrem Arme gehoben (mehr iſt von der andern Figur nicht vorhanden) Prokris — nicht ſeyn kann, ſondern iſt, und jener Arm nebſt Schenkel nothwendig dem Cephalus und keinem andern gehört, was kann für dieſe Beſtimmtheit der Behauptung, da zumal von irgend einer Beziehung auf den Jäger und die Jagdſcene gar keine Spur vorhanden iſt, Herr Hirt Anderes anführen, als eben jenes zweydeutige Wollen? Er will, daß es ſo ſey, oder er hat es irgendwo in ſeinem archäologiſchen Bilderbuche oder in einem andern Traktätlein von gleicher Vortrefflichkeit einmal geſagt, und will, daß Andere es ihm nachſagen und glauben ſollen. Was nun in jener Gruppe an der männlichen Figur und den Gewanden theils ihrer eigenen, theils von den über den Schenkel geworfenen fremden, noch übrig iſt, das hat mit den entſprechenden Theilen eines Niobiden in Florenz (Tav. II, bey Fabroni Tav. IX. bey Zañoni) nicht etwa bloße Aehnlichkeit, ſondern ſtimmt mit ihm in Allem bis auf das Kleinſte ſo genau überein, daß ein Blick darauf hinreicht, die Gleichheit zu zeigen. Da aber die Vatikaniſche Gruppe, ſoviel mir bekannt, noch nicht herausgegeben iſt, wird ſie dieſem Werke nach einer genauen Zeichnung des H. A. v. Klöber beygelegt und ihr der entſprechende Niobide nach Fabroni zur Seite geſtellt. Jeder kann nun die vollſte Uebereinſtimmung bis in das Einzelne verfolgen. Die Stellung der Füße, die Falten des hinten um die Hüften geſchlungenen und im Bogen nach dem linken Schenkel gezogenen Gewandes, vorzüglich aber eben jenes Gewand, welches nicht zur Figur gehört und mit eignem Hafte zur Durchführung des Armes auf deren Schenkel ruht. Hier ſtimmt jede Falte eben ſo zuſammen wie die Biegungen des ganzen Wurfes, die Größe und Geſtalt der Schenkelfläche, welche zunächſt dem Schooſe von ihnen frey bleibt, und eben ſo die Fläche des Knies, der Wade, des Fußes, die von ihnen nicht bedeckt wird; ſo treu iſt die Wiederholung, daß die äußerſte Falte an beyden gerade die Oeffnung der Kniekehle noch unterſcheiden läßt, und nach dem Knöchel in gleicher Linie und denſelben Theil an beyden bloßlaſſend herabgeht. Wäre neben dieſer ganz unabweisbaren Identität des Vatikaniſchen Bruchſtücks mit der florentiniſchen Bildſäule noch ein anderer Beweis nöthig, ſo würde dieſen die Beſchaffenheit des Schenkels bey der Florentiner an der Stelle liefern, wo bey der Vatikaniſchen die weibliche Geſtalt darauf geſunken iſt. Hier nämlich iſt die Florentiner nebſt dem

Digitized by Google

die man rückwärts von ſeinen Bädern gefunden hat [31]). Es unterliegt keinem Zweifel, daß es dieſelbe ſey, welche Plinius beſchreibt

Gewande ein gut Theil abgearbeitet, und als ſollte man ſich darüber, daß ein fremder Körper darauf gelegen nicht täuſchen, iſt an der abgearbeiteten Stelle noch ein Zapfen zurückgeblieben. Was alſo iſt offenbarer und zugleich zwingender, als die auf jener eben nachgewieſenen völligen Gleichheit gegründete Annahme, daß wie bey dem Vatikaniſchen ſo bey dem florentiniſchen Bilde die bereits erlegte Schweſter dem Bruder auf das Knie geſunken, und er umſonſt bemüht iſt, ſie zu ſchützen? Daß in dem Florentiner die linke Hand ausgebreitet iſt, während ſie auf dem Vatikaniſchen Bilde auf den Schultern der Schweſter ruht, darf nicht irren; denn der ganze untere Theil des linken Armes mit der Hand iſt in dem Florentiner Bilde neu, doch zeigt der obere Theil des Florentiner, welcher nie vom Leibe getrennt war, durch ſeine Lage, daß der Unterarm ſich in derſelben Richtung daran ſchloß, in welcher der Unterarm des Vatikaniſchen ſich erhalten hat. Auch das Geſicht des Florentiner iſt vom Kinn an eingeſetzt und neu. — Von welcher Seite demnach auch die Sache betrachtet werde, ſo iſt hier allerdings ein muß, aber nicht ein ſolches wie Herr Hirt es allein kennt und mir zuſchreibt, daß nämlich, weil ich es ſo haben wolle, es alſo ſeyn müſſe, ſondern weil es die ſicherſte und feſteſte Forſchung ganz unabweislich macht: bey jener bis in das Einzelne und Kleinſte gehenden Uebereinſtimmung des Vatikaniſchen Bruchſtücks und des Florentiner Bildes muß jenes zu einem Niobiden gehört haben, und iſt dem alſo, ſo muß der Florentiner an der abgearbeiteten Stelle neben dem auf ſeinem Schenkel zurückgebliebenen Gewande die Schweſter geſtützt und getragen haben, wie es auf dem Vatikaniſchen Bruchſtücke gebildet iſt. Es muß demnach die urſprüngliche Zuſammenſtellung der Niobiden, außer der Hauptgruppe noch andere gehabt haben, nicht nur jene, die als unabweisbar angenommen worden iſt, ſondern zum Wenigſten noch eine, weil auf der andern Seite der Mutter jener Vatikaniſche Sohn zur Herſtellung der Symmetrie einen zweyten entſprechenden haben muß. Kann ſich Herr Hirt in dieſes mehrfache Muß nicht finden, ſo begegnet ihm nichts Neues; kann er ſich nicht entſchließen, in Folge davon ein altes und verjährtes Vorurtheil aufzugeben, ſo bleibt er nur ſich ſelbſt getreu, und beharrt er darauf, dem andern das Muß ſeiner eigenen Laune beyzulegen, ſo wird ſich das Jeder in Zukunft leicht können gefallen laſſen; denn könnten auch dieſe Abhandlungen ſonſt keinen Nutzen ſtiften, dazu werden ſie das Ihrige beytragen, daß Herr Hirt in der Archäologie weder den Sachen noch den Perſonen mehr ſchaden kann. (1828.)

[31]) Visconti führt zwar an der genannten Stelle ſogar ein Zeugniß von Marmorarbeitern aus Carrara an, welche aus einer dreyßig bis vierzigjährigen Erfahrung und nach Unterſuchung der Statue vor einem Notar

und allen Werken der Malerey und Bildnerey vorzieht, eben ſo wenig, daß ſie zur Zeit des Titus und zum Schmuck ſeines Palaſtes auf dem Esquilin ſey gemacht worden. || Die ganze ſie betreffende Stelle des Plinius, von welcher ſchon einige Mal die Rede war, lautet wie folgt:

„Nicht

———————— (103. 104.) ————————

erklären, daß der Marmor nicht von Carrara ſey; doch bemerkt er in den Zuſätzen, nach Unterſuchung der Mineralogen ſelbſt, er gleiche keiner der bekannten griechiſchen Marmorarten, ſey alſo, ſo weit unſere Kenntniß reicht, nicht griechiſch. Dazu habe man in den erſchöpften Carrieren von Carrara Adern eines Marmor gefunden, welcher dem des Apollo ähnlich ſey. Im Werke des Bouillon nennt er ihn ohne Beſchränkung carrariſch. Was aber Zeit und Benutzung des lunenſiſchen Marmor anbelangt, ſo iſt darüber die Hauptſtelle bey Plinius H. N. 36, Sect. 4. §. 20. S. 271. Omnes autem (die ältern Bildhauer) tantum candido marmore usi sunt e Paro insula . . . multis postea candidioribus repertis, nuper etiam in Lunensium lapicidinis. Der Gebrauch des lunenſiſchen Marmors im Allgemeinen fällt zwar weit früher als des Plinius Zeit. Schon Auguſtus baute aus ſolchem den Tempel des palatiniſchen Apollo; Servius ad Virg. Aen. VIII. candentis limine Phoebi. In templo Apollinis, in Palatio de solido marmore effecto, quod allatum fuerat de portu Lunae, qui est in confinio Thusciae et Liguriae, und bis in die Zeiten der Republik hinein läßt ſich ſein Gebrauch verfolgen. Denn Plinius H. N. 36. Sect. 7. S. 288. führt aus Cornelius Nepos von Mamurra, des Jul. Cäſar Zeugmeiſter (Praefectus || fabrum) in Gallien, an, cum primum totis aedibus nullam nisi e marmore columnam habuisse, omnes solidas e Carystio et Lunensi, und es ſteht nicht dort, daß der lunenſiſche damals neu oder ſelten geweſen. Es ſcheint alſo, was auch wegen der Ergiebigkeit, Offenheit und Schönheit des Marmorgebirges bey Carrara wahrſcheinlich iſt, daß die Brüche ſchon ſeit den erſten Zeiten des römiſchen Verkehrs mit jenen Gegenden, nach Beſiegung der Gallier und Ligurer, eröffnet und im Gange waren. Dennoch iſt die erſte Stelle des Plinius für den ſpätern Urſprung des Apollo bindend, wenn deſſen Marmorart außer Zweifel geſetzt iſt; denn er ſpricht von einer beſtimmten Gattung lunenſiſchen Marmors, die man neulich, nuper, erſt gefunden habe, und ſtellt als ihr Kennzeichen auf, daß ſie weißer als der pariſche ſey, was alſo nicht ausſchließt, daß die geringern Arten ſchon früher bekannt waren. Nun iſt aber der Apollo aus einem Marmor, der den pariſchen an Weiße bedeutend übertrifft, und könnte demnach erſt kurz vor dem Plinius, der unter Veſpaſian und Titus ſchrieb, gemacht worden ſeyn, was mit der Zeit des Nero vollkommen übereinſtimmt. Hirt im mythol. Bilderbuche 1. S. 33. ſagt von ihm: Es hat ſchon vor mir andere Kunſtrichter gegeben, welche ihm die Originalität abſprechen. Einen Grund

hiezu

Digitized by Google

„Nicht auf viel Mehrere erſtreckt ſich der Ruhm; doch der Berühmtheit Einiger bey ausnehmenden Werken ſteht die An-

(104. 105.)

hiezu gibt das Material der Statue ſelbſt, da ſie nicht aus griechiſchem, ſondern aus lunenſiſchem Marmor gearbeitet iſt.“ Die Meynung, welche hier zum Grunde liegt, daß die beſten Werke der Kaiſerzeit eben wegen ihres ſpätern Urſprungs nicht original ſeyen, iſt ein Nachhall der Behauptung von Mengs, der den ſpätern Urſprung der beſten Statuen ſeiner Zeit annahm, aber ſie für Kopien der untergegangenen Originale hielt. Sie wird, wie zu hoffen, bald zu den veralteten gehören, und der ſchon jetzt überall hervordrängenden Anſicht Raum machen, daß die griechiſche Kunſt in ihren beſten Werken aller Zeiten weder frey von Nachahmung, noch der Originalität bar geweſen iſt. — Was die Deutung der Bildſäule auf den Kampf mit dem Drachen Pytho anbelangt, der ich in den Anmerkungen zur zweyten Abhandlung folge, ſo hat ſie ihren vorzüglichſten Stützpunkt in dem Homeriſchen Hymnus auf den Apollo; und wiewohl dem Künſtler bey dieſer erhabenen Bildung die erhabene Beſchreibung des erſten Buchs der Iliade von dem in Zorn einherſchreitenden Apollo ebenſo beygeſtanden hat, wie dem Phidias beym olympiſchen Jupiter in demſelben Buche die gleich erhabene Schilderung des Zeus, welcher durch das Rollen ſeiner Locken den Olympus zittern macht, ſo zeigt jener Hymnus doch auf das Beſtimmteſte auf den Moment der Handlung hin, den der Künſtler darſtellt. Nachdem dort beſchrieben iſt, wie das Ungeheuer von den Pfeilen des Gottes getroffen worden, fährt der Dichter fort:

Aber der Drache, geplagt von heftigen Schmerzen des Todes,
Lag ſchweratmend in Angſt, und wälzte ſich dort an dem Boden,
Blutigen Mord ausblaſend. Da ſprach lautrufend Apollon:
Allda faule du nun an der männernährenden Erde;
Nicht ein böſes Verderben der Lebenden wirſt du in Zukunft
Seyn, ſo viele die Frucht der ergiebigen Fluren verzehrend
Hierher kommen und führen die reichlichen Feſthekatomben;
Noch auch wird dir den Tod, den bitteren, weder Typhoeus, ||
Noch die Chimära wenden, die gräuliche, ſondern es faulet
Hier dich der ſchwarze Grund und der ſengende Gott Hyperion.
Alſo rief er, und jenem umſchloß Nachtdunkel die Augen.

Dieſe Worte ſcheinen auf den Lippen des zürnenden Gottes zu ſchweben. Schon hat er ſich von der linken Seite, wohin der Pfeil geflogen, abgewendet, und ſchreitet rechts hin weiter, während ſein noch gegen den erlegten Feind zur Linken gerichtetes Haupt dieſem wie im Flug mit den ſtrafenden Worten den letzten Blick des Zornes und der Verachtung zuſendet. Die vollſtändigen Erörterungen über dieſe Bildſäule werden die Freunde der Archäologie in einer reichhaltigen und die plaſtiſche Kunſt mit der tragiſchen der Griechen in Vergleichung bringenden Schrift eines meiner jüngern Freunde (Anſelm Feuerbach's), Ueber den Apollo von Belvedere, finden, deren Erſcheinung bald zu hoffen iſt. (1825.)

zahl der Künſtler entgegen, weil nicht Einer den Ruhm einnimmt und nicht mehrere in gleicher Weiſe können genannt werden, wie bey dem Laokoon, welcher im Hauſe des Imperator Titus iſt, ein Werk, allen der Malerey und Bildnerey vorzuziehen. Aus Einem Steine bildeten ihn und die Kinder und die wunderbaren Verſchlingungen der Drachen nach gemeinſamem Plane *die größten Künſtler Ageſander und Polydorus und Athenodorus*, aus Rhodus. *In ähnlicher Weiſe* füllten die palatiniſchen Häuſer der Cäſarn mit den erprobteſten Bildſäulen Kraterus mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, ein andrer Pythodorus mit Artemon, und dann einzeln Aphrodiſius aus Tralles an“ [32]).

(105.)

32) Es iſt eine alte, noch jetzt geltende, Sage, der Laokoon ſey *in* den Thermen des Titus gefunden worden, nämlich in den Gemächern des Esquilin, welche dafür gelten, und man zeigt ſogar das Gemach und die Niſche, in welcher die Gruppe ſoll geſtanden haben. Es iſt in De Romanis Werke über Le camere esquiline. Rom. 1822. Fol. S. 11. Num. 40. Vgl. den Text S. 32. Kaum ein anderer Grund läßt ſich hiervon angeben, als eine kleine marmorne Baſis in der Niſche, die aber eben deßhalb, weil ſie für den Laokoon zu klein iſt, eine einfache Statue muß getragen haben, und die Nähe des wahren Fundorts. Denn es melden die ſeiner Auffindung gleichzeitigen Schriftſteller Marliano, Mauro, Aldobrandi, er ſey in der Nähe der Sette sale, die übrigens Heyne mit dieſen camere esquiline verwechſelt, alſo hinter jenen Thermen auf dem Rücken des Esquilins gefunden worden. Nardini Roma antica L. III. c. 10. bezeichnet den Fundort presso a S. Lucia in Selce e le sette Sale. Ja es läßt ſich nach der nun gewonnenen Anſicht über jene Ruinen zeigen, daß in dem genannten Gemach der Laokoon ſchon zu des Titus Zeiten gar nicht mehr hätte aufgeſtellt ſeyn können. Es lohnt, bey den zahlloſen Muthmaßungen über dieſen Punkt, die Mühe, denſelben vollſtändig zu erörtern. Daß die Thermen des Titus an jenem Orte ſich befunden, wird mit Unrecht bezweifelt, da die Stelle des Suetonius Amphitheatro dedicato Thermisque *juxta* celeriter exstructis V. Titi. c. 39. vollkommen entſcheidend iſt. Denn gerade neben dem Amphitheater, wo der Esquilin gegen daſſelbe ſich hervorbeugt, liegen am Abhang deſſelben jene Kammern. Dazu kommt, daß die Thore des Amphitheaters, welche daſſelbe rings umgeben, als ſo viele Eingänge zu den einzelnen Abtheilungen der Sitze, mit *Nummern* bezeichnet ſind, und der mittlere der gegen den Esquilin liegenden Ausbiegung des Rundbaues die Nummer *Eins* trägt, mit offenbaren Spuren, daß vom

Der Palatin war von den Paläſten des Auguſtus, des Tiberius beſetzt. Später kamen die des Caligula und Nero hinzu,

(105. 106.)

nahen Esquilin ein Brückengang nach dieſem Hauptthor geführt habe, und daß hinter ihm, im Innern des Amphitheaters, die kaiſerlichen Sitze ſich ausbreiteten. Es kann alſo keinem Zweifel unterliegen, daß gerade dieſem Thore gegenüber ſich das Vestibulum der Thermen befand, aus welchem tretend man den Haupteingang in das Amphitheater vor ſich hatte. Daß die Thermen ſchnell aufgeführt wurden, bezeugt außer Suetonius auch Martial Spectac. Ep. II. Hic ubi miramur velocia munera Thermas. Offenbar wurde der Bau von Titus mit größter Geſchwindigkeit deßhalb geführt, weil mit dem Amphitheater, welches ſein Vater begonnen, und das zu weihen ihm oblag, er zugleich die Thermen als ſein Geſchenk dem Volk öffnen wollte. Da er ſchon im zweyten Jahre nach ſeinem Vater ſtarb, ſo kann der Bau nicht über ein Jahr gedauert haben, und bey dem Umfang ſolcher Baudenkmäler iſt die Ausführung in ſo kurzer Zeit nicht denkbar, wenn nicht ſchon vorhandene Gebäude in den Bau wären gezogen und dazu verwendet worden. Schon das ältere Haus des Nero, die transitoria genannt, weil die via sacra durch ſeine Räume ging, erſtreckte ſich vom Palatin auf den Esquilin und in die Mäcenatiſchen Gärten. Lipsius zu Tacit. Ann. XV. 39. Nachdem dieſes nebſt der umliegenden Strecke weit umher vom großen Brande war verzehrt worden, trat an ſeine Stelle nach weiterm Plane und in ungewöhnlicher Pracht die aurea domus Neronis. Tacit. a. a. O. c. 42. Tacitus erwähnt in ihrem Umfang Gartenanlagen und Seen, arva et stagna et in modum solitudinum hinc sylvae inde aperta spatia et prospectus. Suetonius Vit. Neron. c. 31. beſchränkt dieſes auf einen See, der mit Gebäuden gleich einer Stadt umgeben war: item stagnum maris instar circumseptum aedificiis ad urbium speciem, und darauf wird auch der überbotene Ausdruck des Tacitus ſeinem Sinne nach zu beſchränken ſeyn. Der See wird alſo in den Niederungen geweſen ſeyn, zwiſchen dem Palatin, Cölius und Esquilin, welche die Anlagen umfaßten, wo jetzo das Amphitheater ſteht. Als die Franzoſen während ihrer Herrſchaft in Rom die Arena dieſes Gebäudes aufgraben ließen, füllte ſich der Grund von dem aus den umliegenden Anhöhen ſich ſammelnden Waſſer allmählig wie ein See, und mußte bald wieder ausgefüllt werden, um nicht der Erzeugung eines verderblichen Sumpfes an dieſer tiefen Stelle Raum zu geben. Nur eine Stelle hielt man offen, welche jetzt als Brunnen gebraucht wird. Das goldene Haus aber in dieſer Ausdehnung wurde durch Nero nicht vollendet. Denn nach Suetonius V. Othon. c. 7. unterſchrieb Otho, zur kaiſerlichen Würde gelangt, nichts eher als fünfhundertmal hunderttauſend, d. i. 50. Millionen Seſterzien, etwa 5 Millionen unſers Geldes, um das goldene Haus zu vollenden. Nec quidquam prius pro potestate subscripsit quam HS. D. ad peragendam Auream domum. Natürlich unterblieb die Ausfüh-

Digitized by Google

deſſen Haus ſich in den zu ihm gehörigen Anlagen von dort über die benachbarten Hügel ausbreitete. Deßhalb wählte Titus dem Palatin gegenüber den Esquilin zum Aufbau ſeines Palaſtes und

rung bey dem Sturze des Otho. Dem Vitellius war nach Dio Caſſius Hist. LXV. c. 1. p. 162. C. Reimar. auch nicht recht, was er von dem goldenen Hauſe fand, und Veſpaſian ſchaltete über die unterbrochenen Anlagen nach eigenem Gutdünken. Ein Theil der Gebäude ward abgebrochen, um dem Friedenstempel Raum zu geben, der See ausgetrocknet und auf ſeinem Grund das Amphitheater erbaut. Titus alſo, im Geiſt ſeines Vaters fortfahrend, wird die Bauwerke zur Seite deſſelben, mit denen Nero den Esquilin an dieſer Stelle bedeckt hatte, benützt haben, um aus ihnen in kürzeſter Zeit ſeine Thermen zu bilden. Die franzöſiſchen Nachgrabungen in denſelben, durch welche eine beträchtliche Folge paralleler Gemächer, das eine mit Reſten eines Waſſerbaſſins und Springwerkes, und ein Corridor hinter ihnen vom Schutte gereinigt und zugänglich geworden ſind, haben ganz deutlich gezeigt, daß dieſe hintern Gemächer einem frühern Bau angehören und durch einen ſpätern, der gegen das Amphitheater in einen großen Halbbogen hervortrat, unter ſchrägen Winkeln || durchſchnitten werden. So ſchön ihre Malereyen, ſo reich ihre Vergoldungen, ſo prachtvoll das Ganze, ſind ſie doch bey Ueberziehung durch den ſpätern Bau des Lichtes beraubt, von allem beweglichen Schmucke, ſelbſt der muſſiven Fußböden und der Marmorbekleidung der untern Wände entblößt, und zu einem gemeinen unterirdiſchen Geſchoß herabgeſetzt worden, welches man wohl ſchon im Alterthum großentheils mit dem Schutt erfüllt hat, der in ihnen bis nahe an die Wölbungen empor aufgehäuſt iſt. Nur die ausnehmend ſchönen Zierden der Wände und Decken=Gemälde blieben als unablösbar in den verödeten Räumen zurück. Deßhalb wurde in allen den durch die Franzoſen gereinigten Sälen außer den Wandgemälden gar nichts von einiger Bedeutung entdeckt. Hieraus nun wird klar, daß dieſe hintern Gemächer, in deren einem der Laokoon ſollte gefunden worden ſeyn, als ein Theil der Neronianiſchen Gebäude zu betrachten ſind, welche den Thermen des Titus, die neben dem Amphitheater lagen, als Unterbau haben dienen müſſen. War aber dieſes der Fall, ſo konnten ſie weder zur Zeit des Titus noch ſpäter einen Ort zur Aufſtellung eines Kunſtwerkes abgeben, zumal nach ihrer Verwandlung in ein nutzloſes unterirdiſches Geſchoß ſelbſt die dort früher aufgeſtellten Kunſtwerke zurückgezogen wurden. Die Sage von dem Fund des Laokoon in ihnen ermangelt alſo wie der äußern Gewähr, ſo auch aller innern Wahrſcheinlichkeit.

Von dem Palaſt des Titus iſt nur noch eine Erwähnung, und zwar von ſeiner Vorhalle bey Plinius, in welcher die knöchelſpielenden Knaben des Polycletus ſtanden: et sunt in Titi imperatoris atrio. H. N. 34. Sect. 19. §. 3. S. 114. Läßt man, wie billig, den Fundort des Laokoon über

der mit ihm verbundenen Thermen [33]). Wenn nun Plinius zuerſt meldet, daß der Laokoon im Hauſe des Imperator Titus geſtanden, daß ihn die drey großen Künſtler aus Rhodus gemacht, und

ſeine Lage entſcheiden, ſo war er ſeitwärts hinter den Thermen in der Richtung nach Morgen hingebaut, und in dieſer Richtung ſetzt ſich auch der Plan des großen Gebäudes fort, welches mit dem Halbrund der Thermen die Gemächer des Nero durchſchneidet. Dort öffnen ſich gegen die Abhänge des Berges in ungeheuren Dimenſionen tiefe und hohe Gewölbe, die nun zu Ställen und Scheunen gebraucht werden, ganz im Charakter der auf dem Palatinus von den Kaiſerpaläſten erhaltenen, und über ihnen ragen noch in koloſſalen Trümmern Tempel und Rundgebäude als die Zeugen ehedem kaiſerlicher Pracht empor.

Nimmt man nun hinzu, daß aus den Thermen in das Amphitheater ein Bogengang geführt hat, ſo gewinnt man dadurch einen neuen Grund für den Zuſammenhang der Thermen und des Palaſtes des Titus; denn in der That wird der Kaiſer ſeinen Palaſt in der Nähe nicht verlaſſen haben, um erſt in das Freye, dann in die Thermen und aus ihnen unmittelbar in das Amphitheater zu kommen, ſondern dieſe Vorrichtung zeiget, daß alle drey Baudenkmäler zu einem Ganzen vereinigt waren.

Endlich iſt undenkbar, daß Titus auch den Palaſt in dem kurzen Zeitraum ſeiner Regierung gebaut habe. Vielmehr wird er ihn unter der zehnjährigen Herrſchaft ſeines Vaters errichtet und mit der Berenice bewohnt haben, die er erſt nach des Vaters Tode nolens nolentem entließ, ſo daß ihm während ſeiner eigenen Regierung nur übrig blieb, den Palaſt durch die Thermen mit dem Amphitheater auf die bezeichnete Art zu verbinden.

[33]) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nun||cupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. p. 284.

Indem wir die gelehrten Erörterungen, zu denen der Laokoon ſeit drey Jahrhunderten Veranlaſſung gegeben hat, aus der ihm gleichnamigen Schrift von Leſſing, dem reichhaltigen Auffatze von Heyne: Prüfung einiger Nachrichten von Laokoon in Samml. antiq. Auff. 2. St. S. 1 — 52. aus Visconti's Pio Clementino und den Winckelmann'ſchen Werken als bekannt vorausſetzen, halten wir uns allein an die eben mitgetheilte wichtige Stelle

daß in ähnlicher Weiſe Kraterus und die andern die palatiniſchen Häuſer der Cäſarn mit Bildſäulen angefüllt, ſo ſetzt jenes

des Plinius. Ihre Leſearten ſind meiſt ſicher und die Abweichungen nicht von Bedeutung. Nec multo plurium fama est hat zuerſt Harduin ohne Erinnerung geſchrieben für das, was alle Frühern hatten: Deinde multorum obscurior fama est, aus einer Handſchrift; auch die Pollinger hat nec dein multo plurium fama est, dein aus der andern Leſeart einmiſchend, in welcher Niemand eine falſch verſtehende Gloſſe der Harduin'ſchen Leſeart verkennen wird. Plinius glaubt, die Künſtler von einem berühmten Namen faſt alle aufgezählt zu haben, ſo daß nicht viel mehrere, non multo plures, der Art übrig ſind, übrigens bemerkend, daß der Berühmtheit Mancher bey ausgezeichneten Werken die Anzahl der Künſtler im Wege ſtehe, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt. — Occupare gloriam, iſt wie occupare locum, den Ruhm in Beſitz nehmen. Nicht Einer, nämlich allein, nimmt Beſitz von dem Ruhme, alſo Mehrere beſitzen den Ruhm. Iſt aber dieſes, wie beſteht das Folgende daneben? nec plures pariter nuncupari possunt. Warum ſollten nicht Mehrere zugleich können genannt, aufgezählt werden, wenn Mehrere den Ruhm beſitzen? Die Editio Veneta v. J. 1507, welche Alexander Benedictus von Verona beſorgt, und an vielen Stellen berichtigt hat, liefert am Rande die verſchiedene Leſart vel occupari ſt. nuncupari, doch braucht es der Variante nicht, weil das folgende mit sicut (die Ausgaben von Dalechampius haben sicuti) eingeleitete Beyſpiel zeigt, daß er von mehreren Künſtlern, die an demſelben Werke gearbeitet haben, ſpricht. Damit kommt man dann auf den dürftigen Gedanken, daß dem Ruhme trefflicher Künſtler es nachtheilig ſey, wenn mehrere zuſammen an demſelben Werke arbeiteten; denn ſie hätten zwar alle Antheil an dem Ruhme der Arbeit, aber man könne ſie doch nicht alle in gleicher Weiſe nennen, nämlich dem beſchäftigten Liebhaber, der an Einem Namen für jede Statüe genug hat. — Ex uno lapide cum et (beſſer ac in der Ed. Rom. im Mſc. des Dalechamp und im Pollinger Cod.) liberos etc. Da man an der Gruppe Zuſammenſetzung aus mehreren Stücken entdeckt hat, iſt hier der Ort vieles Streites geworden: die Gruppe des Plinius ſey eine andere, oder Plinius habe ſich täuſchen laſſen, oder er ſpreche nicht von Einem Steinblock, ſondern von Einer Marmorart. Letztere Aushülfe iſt beſtimmt || falſch. Denn wo werden für dieſelbe Gruppe verſchiedene Marmorarten genommen, und wie ließe ſich der Umſtand, daß etwas Ungewöhnliches nicht geſchehen ſey, als etwas Ungewöhnliches anführen? Plinius braucht den Ausdruck öfter, und immer in demſelben Sinne, auch Pauſanias einige Male, und ein Mal ſogar mit deutlicher Erklärung vom Thron der Demeter und Proſerpina bey Megalopolis: ἐστιν ἑνὸς ὁμοίως λίθου, καὶ οὔτε τῶν ἐπὶ τῇ ἐσθῆτι οὔτε ὁπόσα εἴργασται περὶ τὸν θρόνον, οὐδέν ἐστιν ἑτέρου λίθου προσεχὲς σιδήρῳ ἢ κόλλῃ·

in ähnlicher Weiſe nothwendig eine Beziehung auf das Vorhergehende, die Art der Arbeit, den Laokoon, und deſſen Beſtim=

— (109. 110.) —

ἀλλὰ τὰ πάντα ἐστὶν εἷς λίθος. Pauſ. 8, 37. S. 675. Nun braucht aber Plinius ſein ex uno lapide auch von Gruppen, die wegen Umfang, Verſchlingung und freyen Theilen der Geſtalten unmöglich aus Einem Blocke beſtehen konnten als „Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Daſ. S. 283. Er hat ſich alſo in ſolchen Fällen durch die kunſtreiche Kittung täuſchen laſſen, welche bey dem zerſtreuten, aber das Kunſtſtück in dem Kunſtwerk preiſenden Volke, das dieſe Werke zu Rom betrachtete, den Glauben erzeugte, daß ſie aus Einem Blocke gemacht ſeyen.

Der Laokoon aber entſtand de consilii sententia. Consilium iſt hier offenbar der Rath, den die drey Künſtler unter ſich bildeten. Worüber ſie ſich vereinigten, das ward als Beſchluß (sententia) des Rathes ausgeführt. — Ageſander (Ἀγήσανδρος) iſt nur aus dieſer Stelle bekannt. — Des Polydorus (Πολύδωρος) Name kommt bey Plinius in einer zweyten Stelle H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Erzarbeitern vor, die athletas, armatos, venatores, sacrificantes gemacht, ohne daß eine Spur darauf hinleitete, den statuarius und sculptor für dieſelbe Perſon zu halten. — Athenodorus (Ἀθηνόδωρος) Name wird zwar unter des Polycletus Schülern genannt H. N. 34. Sect. 18. S. 109. mit der nähern Beſtimmung §. 26. S. 128, daß er edle Frauen (feminas nobiles) gemacht habe; jedoch er war aus Kleitor, Pauſ. 10, 9. S. 819, und dieſer aus Rhodus. Auch iſt der Rhodier durch die im Hafen von Antium gefundene und in der Villa Albani aufbewahrte Inſchrift (Inscrizione antiche delle ville Albani dall' Abbate Marini R. 1785. Class. V. N. CLVI.)

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

als Sohn des Ageſander bekannt, der alſo auch ſein Lehrer wird geweſen ſeyn.

Ehe wir auf die Beſtimmung ihres Zeitalters eingehen, müſſen wir die Reihe der ihnen durch das gewichtvolle SIMILITER verbundenen Künſtler betrachten. — Κρατερός. Einen Maler dieſes Namens nennt Plinius H. N. 35. Sect. 40. §. 33. S. 234; von dem Bildhauer iſt ſonſt keine Spur. Ebenſo ſind die beyden Πυθόδωρος unbekannt; denn derjenige, welchen Pauſanias 9, 34. S. 778. nennt, gehört durch ſein ἀρχαῖον ἄγαλμα vor den Phidias zurück. Auch Πολυδέκτης, Ἑρμόλαος, Ἀφροδίσιος ὁ Τραλλιανός werden nirgends auch nur im Vorbeygehen erwähnt, ein Ἀρτέμων endlich nur unter den Malern H. N. 35. Sect. 40. S. 232. Es ruht alſo außer der ehrenvollen Meldung des Plinius gänzliche Vergeſſenheit auf den Namen dieſer ausgezeichneten Männer, nicht weil ſie vor Agamemnon gelebt haben, vixere fortes ante Agamemnonem || multi, ſondern weil ſie

Digitized by Google

mung voraus, und der Zuſammenhang iſt offenbar: Wie Ageſander und ſeine Genoſſen den esquiliniſchen Palaſt des Titus durch

auftraten, da die Bücher des Ruhms ſchon angefüllt waren. Sie miſchen ſich alſo in die Schaar dunkler Namen auf ruhmwürdigen Werken, und zeugen neben Glykon, Apollonius und andern großen Meiſtern, die ſich uns auf ihren Werken genannt, daß wir den Maßſtab für den Umfang und die Dauer der alten Kunſt in den Nachrichten über ſie allein nicht mehr beſitzen. Dieſe gehen nur bis Paſiteles und Varro, deren Werke Plinius noch benutzt hat, und bis zu denen kaum ein Künſtler von großem Namen ungenannt geblieben iſt; die aber nach ihnen kommen, haben bey Pauſanias, da ſie für Rom arbeiteten, gar keine, bey Plinius nur im Vorbeygehen eine Erwähnung gefunden.

Anlangend nun die Zeit dieſer Meiſter, ſo waren diejenigen Archäologen, welche Einſicht genug beſaßen, zu durchſchauen, daß dieſelben, der Kaiſerzeit angehörig, die drey rhodiſchen Künſtler an ihrer Seite mit ſich dahin herabziehen würden, ernſtlich bemüht, eine ſolche Ungebühr oder Anmaßung, wie es ihnen nach beſchränkter und veralteter Anſicht der griechiſchen Kunſt erſcheinen mußte, von Plinius abzuhalten. Können dieſe Meiſter nicht in Griechenland, können ſie nicht früher gelebt haben? Kamen ihre Bildſäulen ſpäter in die Kaiſerpaläſte, ſo konnte Plinius, der ohnehin das Geſuchte des Ausdrucks liebt, von ihnen ſagen: ſie haben dieſe Paläſte mit ihren Bildſäulen angefüllt, ſo gut wie von Phidias, Praxiteles oder Andern, deren Werke Rom anfüllten. Dagegen aber wäre zuerſt wunderſam, daß die ſechs erſten Künſtler in drey Paaren zuſammengereiht, und durch die Gegenſtellung gegen Ageſander und ſeine Genoſſen ſo gut wie durch cum als zuſammenarbeitend bezeichnet werden. Wie alſo wäre die Sache zu faſſen? Saßen die Künſtler in frühern Zeiten ein Paar etwa in Athen, das andere Paar in Rhodus, und lieferten ihre Arbeiten gemeinſam, die dann auch gemeinſam die Wechſel der Zeiten beſtanden und endlich in dieſer Vereinigung die Kaiſerpaläſte bevölkerten? Niemand wird im Ernſt einen ſolchen Gedanken feſthalten können; wenigſtens wäre einem ſolchen zu rathen, ſich aller Unterſuchungen ähnlicher Art zu enthalten. Oder haben ſie zwar paarweiſe (denn aus dieſer Gemeinſchaft ſind ſie einmal nicht zu bringen) aber den Kaiſern gleichzeitig, zwar für die Paläſte des Palatinus gearbeitet, aber in Athen, in Rhodus oder ſonſt irgendwo? Gleichzeitigkeit mit den Kaiſern müßte demnach immer zugegeben werden, und durch dieſe Trennung von Rom gewänne man nicht nur nichts, ſondern verwickelte ſich in neue Schwierigkeit: weßhalb nämlich, einmal in das Geſchäft des kaiſerlichen Hauſes aufgenommen, ſie nicht nach Rom ſollen gezogen ſeyn, um, was dem Palaſte zum Schmucke beſtimmt war, an Ort und Stelle zu erwägen, die Neigungen des Gebieters zu erfahren, ſich mit den Architekten zu verſtändigen,

ein gemeinſames Werk, ſo ſchmückten in ähnlicher Weiſe die palatiniſchen Paläſte der Cäſarn Kraterus und die Andern durch ihre

(110. 111.)

die Localitäten, denen ihre Werke beſtimmt waren, kennen zu lernen. Dazu verträgt ſich mit ſolchen zweckloſen Weitläufigkeiten und Verzögerungen ſchlecht die raſche Art, mit der unter den Kaiſern auch das Größte und Koſtſpieligſte ausgeführt wurde. Wie man alſo auch den Anlauf nimmt, ſo wird man immer auf den natürlichen, im Plinius offen angedeuteten Sinn zurückgetrieben, daß die drey Paare Künſtler gemeinſam und der ſiebente allein in Rom gegenwärtig und den Kaiſern gleichzeitig ihre Paläſte auf dem Palatinus mit || Bildſäulen angefüllt haben. Da nun nicht anzunehmen, daß ſie alle gleichzeitig geweſen, weil der Ausdruck des Plinius Palatinas Caesarum domos die ganze Folge der Kaiſer von Auguſtus bis Nero, welche dort Paläſte erbauten, einſchließt, ſo iſt es das Natürlichſte, die Künſtler unter die Kaiſer zu vertheilen, ſo daß Kraterus und der ältere Polydorus unter Auguſtus und die andern unter ſeine Nachfolger fallen. Plinius hat uns alſo durch ſeine kurze Meldung einen willkommenen Blick in die plaſtiſche Werkſtätte für die kaiſerlichen Paläſte thun laſſen, die wir in ununterbrochener Folge von den bewährteſten Meiſtern geleitet, und aus der wir die erleſenſten Bildſäulen hervorgehen ſehen. Hat man ſich über die Reihe dieſer Männer, ihre Beſtimmung, Zeit und Arbeit verſtändiget, ſo iſt man ſchon auf dem Wege, die drey rhodiſchen Meiſter des Laokoon, denen ſie zur Seite ſtehen, ſich mit ihnen in Verbindung zu denken. Ageſander mit ſeinen Söhnen arbeitet gemeinſam, ebenſo Kraterus mit Polydorus, und die folgenden. Des Ageſander und ſeiner Söhne Werk ſchmückt den Palaſt des Titus, die Werke des Polydorus und ſeiner Nachfolger ſchmücken die Paläſte der frühern Kaiſer, und dieſe Gemeinſamkeit der Arbeit, der Beſtimmung ihrer Werke, durch das SIMILITER des Plinius noch deutlicher hervorgehoben, ſchließt die Gemeinſamkeit ihrer Zeitfolge nothwendig in ſich ein, welche wir ſchon aus der bloßen Zuſammenſtellung der Namen ohne dieſe innere Nöthigung anzunehmen geneigt waren. Es war Leſſing, welcher, und zwar unmittelbar nach Erſcheinung der Kunſtgeſchichte von Winckelmann, in welcher Laokoon zum Lyſippus hinaufgerückt wird, ungeblendet von dem verdienten Ruhm derſelben, Sinn und Bedeutung der Stelle des Plinius durchſchaute und im Laokoon Abſchn. XXVI. darlegte. Heyne, der es liebt, ſein Urtheil aufzuſchieben, äußert ſich A. T. S. 391. zwar mit Bedenken darüber: Nolim tamen fidere interpretationi, nam similiter refertur ad conjunctam plurium artificum operam, ut, paulo ante, in Laocoonte; indeß iſt zu bemerken, daß das zugehörige Zeitwort replevere dieſe Beſchränktheit der Beziehung ausſchließt. Es heißt nicht auf ähnliche Weiſe arbeiteten ſie, ſondern auf ähnliche Weiſe füllten ſie aus, ſo daß eine Gegenbeziehung nothwendig wird,

Digitized by Google

Werke. Die Urheber der Gruppe ſind alſo Zeitgenoſſen des Titus

und wie man von der gemeinſamen Arbeit der Rhodier durch das Similiter auf die gemeinſame Arbeit der andern geführt wird, ſo wird man umgekehrt von dem hintern replevere durch daſſelbe SIMILITER auf eine ähnliche Thätigkeit der Rhodier zurückgewieſen. Doch könnte man ſagen, der Laokoon iſt ein einzelnes Werk, und begründet noch kein Anfüllen replevere, ſo daß die Gegenbeziehung nicht vollſtändig ſeyn würde; aber angenommen, wie es der Zuſammenhang lehrt, ſie arbeiteten den Laokoon für des Titus Palaſt, ſo läßt ſich bey dem Ruhme des Werkes annehmen, daß es nicht ihr einziges zu jenem Zweck wird geweſen ſeyn. Auf ein zweytes, zwar in Antium aber doch auch im kaiſerlichen Palaſte aufgeſtelltes Werk von Einem derſelben deutet die oben angeführte Inſchrift auf einer Baſis, welche noch Spuren der davon abgebrochenen Bildſäule enthält. Dazu reichen ſchon einige Werke hin, um im Sinne des Plinius das replevere zu veranlaſſen. So ſagt er von dem einzelnen alten Künſtler Dipönus: Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus referta fuere. H. N. 36. p. 4. §. 2. Dipönus, aus Kreta, || arbeitete in verſchiedenen Städten, in Sikyon, bey den Aetoliern, daſ. §. 1. Er wird ſich alſo zur Ausführung der ihm übertragenen Werke auch in die genannten drey Städte begeben haben, und konnte ſich demnach in den einzelnen nur eine Zeit lang aufhalten. Plinius kann alſo nur ſagen wollen, daß von ſeinen Werken mehrere an jedem der genannten Orte ſich gefunden. Dazu bemerke man, daß auch die erſtere Beziehung der gemeinſamen Arbeit nicht ſtreng gefaßt werden kann. Denn wer wollte glauben, die drey Künſtlerpaare hätten nur mit Gruppen, die ſie gemeinſam ausgeführt, die Kaiſerpaläſte angefüllt; oder auch an den einzelnen Statuen gemeinſam gearbeitet? Endlich hört die vordere Beziehung des Gemeinſamen der Arbeit bey dem singularis Aphrodisius Trallianus ganz auf. Dieſer hat doch, eben weil er allein war, gewiß nicht de consilii sententia gearbeitet, und hier gilt alſo die Rückziehung des replevere allein: wie er den Palatin anfüllte, ſo jene den Palaſt des Titus; es kann demnach das ἀνταπόδοσιν der Stelle in der angegebenen Ausdehnung und mit ihr das Zeitalter der drey rhodiſchen Künſtler durchaus keinem Zweifel unterworfen ſeyn. (1825.) Mir wenigſtens iſt unbegreiflich, wie vor dieſer Offenheit K. O. Müller XXXIX. S. 153. die Augen ſchließen und die als unhaltbar dargelegte Beziehung des Similiter allein auf Gemeinſamkeit der Arbeit mit Ausſchluß aller Gemeinſamkeit der Beſtimmung und Zeitfolge in Schutz nehmen konnte. Quisque suos sequimur Manes. (1828.) Noch eine Bemerkung drängt ſich auf in Bezug auf das ganz ungewöhnliche Lob, mit welchem der Laokoon vom Plinius gefeyert wird: opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Sollte Plinius hier ganz unbefangen ſprechen, gegenüber von allen den Wunderwerken des Phidias, des Polycletus, Praxiteles, Lyſippus, die ihn in Rom

und haben die Reihe jener großen für die kaiſerlichen Paläſte beſchäftigten Künſtler fortgeſetzt.

(112.)

umgaben? Kaum denkbar; dagegen wird dieſes übertriebene Lob vollkommen erklärlich, wenn man ſich das Werk als *neu*, die Bewunderung, die es bey ſeiner Vollendung in Rom erregte, noch friſch, und wie ihn, ſo den Kaiſer, für den es beſtimmt war, und an den er ſchreibt, davon ſich ergriffen denkt. (1825.)

Herr *Hirt* ſagt über Laokoon S. 245: „In Rückſicht des Laokoons ſollte ich dem Verfaſſer danken, daß er, weit entfernt mit Andern in der hochbewegten Gruppe eine Idylle zu wittern, mit uns glaubt, daß darin ſich die höchſte Spitze des Ausdruckes darſtelle — doch mit dem Tadel, daß das Maas dabey überſchritten ſey!" — Dank verdient einer ſonſt für Belehrung oder Anerkennung eines Verdienſtes. Wo aber iſt in der Angabe, von der es ſich hier handelt, in der Anerkennung des Ausdruckes einer Statue das Eine oder das Andere? Ich weiß alſo ſo wenig was ich mit ſeinem Danke, als was ich mit ſeinem Tadel anfangen ſoll. Er ſagt weiter: „Ueber die Zeit, worin das Meiſterwerk gemacht ſey, ſtreiten wir nicht. Aber wo kämen die Gründe her zu glauben, daß man in der römiſchen Epoche noch ſolche tiefſtudirte Werke wie der Laokoon wie der Sphäriſtes (ſo!) Borgheſe und der Barberiniſche Faun ſind, habe machen können? Ich möchte wiſſen: welche Vorzüge denn man den früheren älteren des Perikles und Alexander über die des Metellus Macedonicus und des Auguſtus aneignen könnte?" Man ſieht, in welche Engen die alte Archäologie hier gerathen iſt. — Den Streit über das Zeitalter des Laokoon gibt man auf, fügt ſich alſo dem Ergebniſſe deſſelben, daß Laokoon unter Titus entſtanden. Damit aber, wird Jeder erwarten, war zugleich die Folge zugegeben, „daß man in der römiſchen Zeit ſolche tiefſtudirte Werke habe machen können." — Keineswegs. Herr *Hirt* begehrt erſt Gründe, *um glauben* zu können, was er durch Gründe bewogen als unabweislich erkannt hat oder *weiß*, und während wir darauf ausgehen zu zeigen, daß die Werke aus der Zeit des Phidias und Alexander vor den *beſten* Werken der ſpätern Zeit *keine Vorzüge* gehabt, möchte er von uns wiſſen, *welche Vorzüge* ſie gehabt hätten. Niemand wird in dieſer Verwirrung der Begriffe die Zeichen einer in „altem Glauben und Meinen" eingetretenen Unordnung, venturae signa ruinae, verkennen. Mit einer Art von Schrecken ſtellt er ſich die Geſtalt der neuern Häreſie vor: „Dann wäre freylich die Kunſt der Auguſtiniſchen Zeit eben ſo groß als die des Lyſippus und Apelles unter Alexander." — Den Apelles verbitten wir uns; denn von ihm und ſeiner Muſa iſt nicht die Rede geweſen; im Uebrigen aber ſagen wir *Amen* und wünſchen Herrn *Hirt* Glück, daß er das Herz gehabt hat, ſich die Sache einmal ſo wie ſie iſt, wenn auch nur auf einen Augenblick, vorzuſtellen. (1828.)

Mit dem Laokoon aber hängt ein anderes vortreffliches Werk zuſammen, der Borgheſiſche Centaur [34]), den Amor bezwungen hat und reitet. Der Styl und die Behandlung der Bildſäule, des zurückgebogenen und gedehnten Oberleibes iſt ganz derſelbe und bis auf den Ausdruck im Geſichte des vom Zwange der Feſſel und der Peitſche geplagten Gefangenen iſt die rhodiſche Schule, welche den Laokoon erſchuf, offenbar. Aber noch mehr tritt die Größe der Kunſtübung jener Zeit durch den Zuſammenhang hervor, in welche das bewundernswürdigſte Werk der griechiſchen Sculptur jener Torſo des Hercules von Belvedere mit ihr und dem Laokoon kann gebracht werden, als deſſen Meiſter ſich Apollonius, des Neſtor Sohn aus || Athen, an dem Felſen, auf dem Herkules ſitzt, eingehauen hat [35]). Das ſeit Michel Angelo hochgefeyerte Werk, das Muſter und vieljährige Studium dieſes größten Meiſters der neuen Sculptur, der Gegenſtand begeiſterter Bewunderung von Winckelmann und ſo vielen andern hochbegabten Männern, wird wie die Koloſſe der Dioskuren von Mehrern noch jetzo bis in die Zeit des Phidias hinaufgerückt. Heinr. Meyer findet zwiſchen ihm und dem Iliſſus aus dem Giebelfelde des Parthenon, beſonders in Behandlung des Rückens, die Aehnlichkeit entſcheidend [36]). Dagegen bezeichnet Thorwaldſen, obwohl ſeine Bewunderung dieſes Meiſterwerkes dadurch nicht geſchwächt wird, den Styl als einen ſolchen, welcher durch das ganze Syſtem der Musculatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinirung der feinſten und geläutertſten Kunſt ſich als den jungen und ſpätern der Plaſtik darſtelle [37]). Schon Andere hatten aus der Form der Schriftzeichen

(112.)

34) Abgebildet in Sculture del palazzo della Villa Borghese Stanza no. 7. und Bouillon Musée des Antiques. T. I.

35) Die Inſchrift iſt auf dem Sitz des Hercules zwiſchen den Schenkeln eingegraben:

ΑΠΟΛΛωΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

36) Geſchichte der bildenden Künſte bey den Griechen. S. 296.

37) Thorwaldſen hat dieſe ſeine Meynung zwar nicht öffentlich, d. h.

Digitized by Google

in der Inſchrift, beſonders des ω auf ſpätern Urſprung gerathen [38]). Dieſer Buchſtab nämlich iſt, wie man jetzo weiß, in der Form auf dem Torſo das Omega der griechiſchen Curſivſchrift, und kommt mit andern Curſivzügen in den Steinſchriften nicht eher vor als in den Zeiten der Römer, wo die Miſchung der Lapidar- und Curſivform der Buchſtaben begann [39]). Wenn nun durch dieſen paläo-

durch den Druck bekannt gemacht, doch im Geſpräch wiederholt mit jener Klarheit und Sicherheit geäußert, die ſeinem Geiſte, der die Größe des bildenden Alterthums in ſich trägt, eigen iſt.

38) Winckelmann Kunſtgeſch. B. 10. K. 3. §. 15. Doch kommt er zu weit mit ihm hinauf. Visconti im Pio Clement. T. I. Tav. X.

39) Als das älteſte Denkmal griechiſcher Curſivſchrift erkannte Winckelmann die zwey Worte ευχα διασωζε, welche auf der Mithridatesvaſe des Kapitols neben der Hauptinſchrift in kleinen und verzogenen Buchſtaben eingegraben ſind. Dieſes Denkmal war auch ihr einziges; denn daß der in Herculanum auf einer Mauer mit Accenten eingeſchriebene Vers des Euripides, den er anführt, von einem Engländer dahin iſt geſchrieben worden, iſt bekannt, und mußte wenigſtens von ſeinen Herausgebern erinnert werden. Nachdem aber durch Böckhs und ſeiner Freunde glücklichen Scharfſinn (Erklärung einer ägyptiſchen || Papyrusrolle. Berlin 1821.) die griechiſchen Papyrusrollen aus der Zeit der Ptolemäer entziffert worden, iſt die griechiſche Curſivſchrift neben der bis dahin faſt allein bekannten Lapidarſchrift nun in einer Reihe ſicherer Urkunden nachgewieſen, und man weiß mit voller Beſtimmtheit, daß das ω in dieſer Form dem Curſiv-Alphabet angehört. In den genannten Papyrusrollen iſt dieſe Curſivſchrift äußerſt verzogen und unleſerlich; ſorgfältiger auf der Goldplatte des Ptolemäus Evergetes bey Letronne Recherches pour servir à l'histoire d'Egypte S. 6. und auf dem genannten bronzenen Gefäß. Es ſtellt ſich alſo die Frage dahin, wann dieſes Zeichen, eben ſo ε und das gebogene Sigma c, nebſt andern, z. B. μ und ν aus der Curſivſchrift in die Lapidar- oder Kapitalſchrift überging. Die Münzen der Ptolemäer haben noch alle E, Σ, Ω. Die älteſten mit Curſivformen ε, c, ω ſind von Kleopatra und Antonius, 37. und 31. v. Chr. Vergl. Letronne Recherches a. a. O. Außer Aegypten iſt die älteſte mit dem Curſiv-Omega ein numus cistophorus von Pergamos des Proconſul Pulcher, welcher um 57 v. Chr. Aſien verwaltete. Visconti M. Pio Cl. II. X. in den Zuſätzen. Von Lapidarſchriften iſt die älteſte mit dieſem Zeichen von Ptolemäus Auletes 70. bis 60. v. Chr. Doch kommt zu bemerken, daß alle Inſchriften der Lagiden auf den ägyptiſchen Denkmälern bis und mit Einſchluß des Tempels von Tentyris, welcher aus den Zeiten des Auguſtus ſtammt, allein die ältere Form E, Σ, Ω zeigen. Daſſelbe gilt von den Inſchriften von Roſette, Philä, den Katar-

Digitized by Google

graphiſchen Grund, wie durch ſeinen Styl, der Torſo als ein Werk der jüngern Kunſt erſcheint, ſo tritt er ſchon dadurch in Gemein=

rhalten, Kairo. Vergl. Letronne a. a. O. S. 12. — In Rom ſelbſt iſt keine, welche ſich über die Kaiſerzeit hinausrücken ließe, mit einem Curſiv=zeichen; aus dieſer aber deſto mehrere, ſogar, wie im Hofe Rondanini, ſolche, die in dem obern Theile der Namen das ungemiſchte oder alte Alphabet, in dem untern der Verſe das gemiſchte oder neue haben. Dieſen aber iſt die Inſchrift des Torſo, auch in dem Charakter der andern Schriftzüge, im ganzen Gepräge ſo ähnlich, daß kein aufmerkſamer Beobachter an ihrer Gleichzeitigkeit mit jenen zweifeln wird. Doch geben wir auch das Aeußerſte zu, ſo kann Apollonius nach dieſer paläographiſchen Erörterung auf keinen Fall über das letzte Zeitalter der römiſchen Republik hinaufreichen, und ſteht alſo zum Wenigſten mitten in der römiſchen Zeit der griechiſchen Kunſt. Um dieſer nothwendigen Folge auszuweichen, haben Manche behauptet, die Inſchrift ſey ſpäter, bey Verpflanzung des Werkes nach Rom erſt aufgeſetzt worden, aus keinem andern Grunde, als weil ſie glaubten, den Torſo bey höherem Alter erhalten zu müſſen. Das heißt dann die Zeugen todtſchlagen, damit ſie nicht wider uns ausſagen können. (1825.)

Herr Hirt, den wir eben im Begriff ſehen, ſich dem Unvermeidlichen zu fügen und dem Ageſander ſeinen Platz neben dem Lyſippus zu laſſen, wenn er gleich das Unglück hatte, ſtatt für Alexander für den Titus zu arbeiten, fällt S. 246 bey dem Ungemach, von welchem er den Torſo bedroht ſieht, in dieſelbe Zeit herabzuſinken, in jenen regelloſen Kampf zurück, den er eben um den Laokoon verſuchte: „den Rumpf des ruhenden Hercules für ein Werk der beſten Zeit zu halten, wird uns die Form eines runden Omega in der Inſchrift nicht hindern.“ — Das thun wir auch, gleich ihm, nur laſſen wir, die Zeit aus ihren Werken erkennend, die beſte Zeit bis dahin herabgehen, wo man mit Curſiv=Omega ſchrieb. — „Daß nicht bloß die Neuern, ſondern auch die Alten dieſe Statue als ein ausgezeichnetes Werk angeſehen, zeigt die ſorgſame Reſtauration, welche ſie, wahrſcheinlich durch Feuer leidend (will ſagen: gelitten habend, oder: weil ſie gelitten hatte) im Alterthum erhielt, die ſeitdem aber wieder abgefallen iſt.“ — Wenn die Alten ſchon dieſe Bildſäule bewunderten und werth hielten, ſo thaten ſie ganz recht daran. Aber was thut das hier zur Sache? und wie iſt es möglich, ihre Werthhaltung des Bildes aus einer Reſtauration wahrzunehmen, welche ſeitdem wieder abgefallen alſo verſchwunden iſt? Hinten am Geſäß des Bildes iſt eine beträchtliche Fläche wie abgeſägt, oder doch ſauber abgemeißelt; eine andere Spur, aus welcher man auf alte Reſtauration ſchließen könnte, iſt, ſo viel mir bekannt, am Bilde nicht zu ſehen. Weiß nun Herr Hirt aus der Fläche an genannter Stelle die Sorgfalt der Reſtauration wahrzunehmen, ſo zeigt er dadurch eben ſo die ſchon oft berührte Scharfſichtigkeit ſeines Geiſtes, wie ſein vortreffliches Urtheil darinn, daß er daraus zugleich die hohe Achtung des Bildes bey den Alten erkennt. Ein

ſchaft mit dem Laokoon, noch mehr aber durch ſeine Behandlung. Zwar iſt der Torſo bewundernswürdiger als der Laokoon und Apollo=

(113.)

Anderer hat aus derſelben ebenen Fläche am Gefäß geſchloſſen, daß das Bild in einer Mauer eingeſetzt und ihm zu dieſem Zwecke genannter Theil abgehauen worden ſey. — „Uebrigens iſt eine ſolche Form des Omega keineswegs ſo jung wie Winckelmann und Andere glauben. Inſchriften aus den Zeiten des Ptolemäus Evergetes I. zeigen ſie bereits, und warum nicht ſchon frühere unter deſſen Vater und Großvater?“ Er will nicht fragen, warum nicht frühere Inſchriften ſie gezeigt hätten, wie ſein Deutſch andeutet, ſondern warum man nicht annehmen könne, daß dieſes geſchehe?

Aber, nicht zu raſch! darf man ihm zurufen. Sie ſind hier auf einem Felde, das Ihnen wo möglich noch fremder iſt als das Gebiet archäologiſcher Kritik, auf dem der Paläographie, und Sie tragen Sorge gleich von vorn herein in das Licht zu ſtellen, wie es mit Ihrer Kunde der Sache ſteht. *Inſchriften* aus den Zeiten des Ptolemäus Evergetes zeigen jene Form *nicht*, ſondern nur *eine* Inſchrift, welche nicht die *Lapidar*= ſondern die *Curſiv*ſchrift hat. Solcher Curſivſchriften haben natürlich ſehr viele beſtanden, und wenn Sie nichts Anderes ſuchen als das verzogene Omega in ihnen, ſo wird jeder Paläograph Sie bis in das Zeitalter des Alexander ja des Plato zurückgehen laſſen. Denn offenbar iſt, daß jene Curſivform ſo alt iſt wie das Curſiv=Alphabet ſelbſt, deſſen Urſprung eher über Plato zurück als unter ihn herabgeht. Was aber folgt daraus für die Inſchrift des Apollonius? Ganz und gar nichts! Dieſe hat nicht die *Curſiva* ſondern die Lapidarſchrift, ihr aber nicht das geſchlungene Omega allein, ſondern eine ganze Reihe Buchſtaben aus der Curſiva eingemiſcht, außer dem ω die obengenannten ν, c, ε; alſo nicht nach dem Alter der Curſiva, ſondern nach dem Alter der Miſchung beyder Alphabete und Schriftarten auf *Steinſchriften*, nicht nach Einführung des Curſiv=Omega allein in die Lapidarſchrift, ſondern einer ganzen Reihe analoger Buchſtaben und des veränderten Charakters der übrigen Buchſtaben fragt es ſich da, wo Ihnen nichts erſcheint als die Form eines „runden“ Omega, welches, beyläufig geſagt, zu keiner Zeit ein eckigtes geweſen iſt. — „Doch ſey es nur beſtimmt unter Evergetes. In ſolcher Zeit läßt ſich der gute Beſtand der Lyſippiſchen Schule noch wohl denken, beſonders unter den erſten Ptolemäern.“ — Man ſieht, wie gerne Sie unter die erſten Ptolemäer hinaufklimen, wie ſehr Sie wünſchen hinter dem Evergetes und ſeinem „runden Omega“ hinweg zu ſeinem Vater und Großvater zu gelangen; aber leider können Sie nicht einmal beym Evergetes bleiben. Hat man ſich einmal mit dem Curſiv=Omega in der Lapidarſchrift und ſeinem Zubehör eingelaſſen, ſo bietet ſich, ſo vornehm man immer auf den ärmlichen Buchſtaben herabſehen mag, durchaus kein Haltpunkt als in der älteſten, chronologiſch beſtimmbaren Lapidarſchrift, die ihn hat, und die iſt aus der Zeit des Auletes. Indeß Sie haben vielleicht innere Gründe für die Zeit

nius ein größerer Meiſter als Ageſander; die Formen im Torſo ſind großartiger, die Behandlung geiſtreicher und wärmer, aber Syſtem und Anlage des Ganzen ſind dieſelben, und die Behandlung des

der erſten Ptolemäer, welche dieſe Ihrem Hochmuthe verächtlich ſcheinende Wehr der kleinen Buchſtaben über den Haufen werfen? — „In ſolcher Zeit alſo läßt ſich der gute Beſtand der Lyſippiſchen Schule noch wohl denken, beſonders unter den erſten Ptolemäern, welche die beſſern Köpfe aus Griechenland in Alexandria ſammelten. Erſt wie die Fürſten allda ausarteten verſchlechterte ſich auch die Kunſt.“ — Wir überlaſſen dem Leſer den ungeſtörten Genuß dieſer hiſtoriſchen Betrachtung über die Schwächlichkeit der griechiſchen Plaſtik, welche ſo arg und groß iſt, daß alſobald wie die Könige ſchlecht werden, ſich auch die Kunſt zum Schlimmen wendet, und empfehlen dieſes Hauptſtück alter Weisheit, die Herr Hirt ganz allein aus dem Brunnen eigener Erfindungen zu ſchöpfen liebt, der beſondern Erwägung ſeiner Anhänger, wenn er deren hat, um auf ſeinen Epilog zu kommen. — „Aber Apollonius war in Athen, und in Athen findet ſich ein ſolches Omega erſt unter den ſpätern Kaiſern: — richtig!“ — Seltſam! Herr Hirt, welcher hier auf einem ihm ganz fremden Gebiete umherwankt, ſtellt ſich, als ob er, ein wohlverordneter Lehrer, die Gegner abhörte, und ſpricht über das was ſie ihm ſagen ſein meiſterliches richtig! aus; ſo ſehr iſt ihm zur andern Natur geworden, zu entſcheiden, was er nicht verſteht. Was aber wird er mit dem Apollonius anfangen, nachdem er zu wiſſen glaubt, daß in Athen, ſeiner Heimath, „ſich ein ſolches Omega erſt unter den ſpätern Kaiſern finde?“ — „Apollonius arbeitete in Aegypten.“ — Das reicht noch nicht aus, denn hat er einmal als Athener die attiſchen Buchſtaben in der Uebung für die Inſchriften, ſo wird er ſie wohl in Alexandrien ſo gut in ſein Bild einhauen wie in Athen. — „Und dann hat der Meiſter ſolche Arbeit nicht ſelbſt verrichtet, ſondern von einem Gehülfen einhauen laſſen.“ — Auch das reicht noch nicht hin, o Erfindungsreicher! denn war der Gehülfe ein Landsmann, ſo bleiben Sie mit dem Omega in der Noth. Alſo, die Hypotheſe wird erweitert, damit ſie, wenn auch nur in Ihrem Sinne, hält; ein ägyptiſcher Grieche muß der Gehülfe geweſen ſeyn, dem, nach Ihrer Einbildung das Curſiv-Omega unter den erſten Ptolemäern geläufig war; und nun endlich iſt das Werk gelungen. Der Torſo ward in Alexandria unter den erſten Ptolemäern gemacht, und, es iſt unbekannt, ob zur Zeit der Republik oder der Kaiſer, nach Rom gebracht. Mögen ſich dann alle Archäologen und „Alterthümler“ aus aller Welt verſammeln, ſo viel Kunſt und Weisheit zu ſehen und zu bewundern: Concurrite omnes augures, haruspices! Portentum inusitatum conflatum est recens! Ohne zu wiſſen, wovon es ſich handelt, findet dieſe Weisheit die Miſchung des Curſiv- und Lapidar-Alphabets auf Steinſchriften unter Ptolemäus Euergetes, in Zeiten

Digitized by Google

des Einzelnen, wenn auch mit höherm Geiſt ausgeführt, doch bis in die Beſonderheiten übereinſtimmend [40]).

Daß aber die Blüthe der Plaſtik auch während der ruhmreichen Regierung des Trajan und der die Kunſt pflegenden des Hadrian beſtand, iſt theils an den Reliefen, welche ſich von des Trajanus Triumphbogen erhalten haben und an den vortrefflichen Bildſäulen und Büſten dieſes Kaiſers, theils aber an den zahlreichen Kunſtwerken aller Arten und Stoffe, welche den Antinous darſtellen, und faſt durchaus im reinen Geiſte der höhern Plaſtik ausgeführt ſind [41]),

Zeiten, denen ſie fremd war, und fordert ſie dann mit einer ſchwunghaften Frage für die Zeiten der erſten Ptolemäer, denen ſie natürlich noch ferner liegt, um mit aller Behaglichkeit dem Lyſippus, oder doch ſeiner Schule in das Gehege zu kommen. Damit im Reinen ſchiffet man den Apollonius in Athen ein, bringet ihn nach Alexandria, und läßet dort, auf daß kein neuer Zweifel ſich melde, ihm einen ägyptiſchen Steinmetz zur Hand ſeyn, um die Inſchrift in einem Alphabete darauf zu ſetzen, das man ſich für die erſten Ptolemäer und für Alexandria aus den luftigſten Fäden zuſammengewebt hat. Wie tief muß eine Wiſſenſchaft geſtanden haben, mit welcher Veteranen in ſolcher Weiſe verfahren, und welche Langmuth oder Gleichgültigkeit muß in einer Zeit geweſen ſeyn, in welcher man dreyßig Jahre lang als archäologiſche Weisheit Dinge ſolcher ganz unglaublichen Akriſie und Sorgloſigkeit ſchreiben und bey einem wenn auch noch ſo beſchränkten Namen bleiben konnte! Mit einem ſolchen Führer neiden wir Keinem, die beyden Muſen aus Athen zu Venedig als im Styl der Karyatiden am Erechteum gearbeitet, den Muſagetes aus dem Palaſte Barberini für ein „römiſches Werk nach griechiſchen Vorbilden,“ und die unten angeführten Urtheile eines Visconti über die Vortrefflichkeit griechiſcher Meiſter in römiſcher Zeit für Phraſen zu halten, in die einen Sinn hineinzulegen (hinein legen zu können) er, Herr Hirt, nicht ſo glücklich ſey. — (1828.)

40) Die Uebereinſtimmung der Methode wird ſich beſonders offenbaren, wenn man die Glieder, welche beym Laokoon weniger geſpannt ſind, mit den entſprechenden des Torſo vergleicht, z. B. den linken Schenkel, und was das Einzelne betrifft, die Behandlung ſeiner beyden Hauptmuskel, welche ſich von den beyden Seiten des Kniees an dem Schenkel heraufziehen, und beym Anſpannen des Fußes hervortreten. Dieſe ſind an keiner andern Statue mit ſolcher Ausdehnung und Eigenthümlichkeit gebildet, wie an den beyden genannten. Eben das gilt von den Muskeln über der rechten Hüfte und in der Biegung der Schulterblätter.

41) Wie bekannt ſind die Tafeln mit Reliefbildern an dieſem Bogen, welche den Trajan auf der Jagd und in andern Verrichtungen vorſtellen,

Digitized by Google

als an den lauteſten Urkunden wahrzunehmen, und Apollodorus, welcher die durch Schönheit und Pracht bewundernswürdigen Bauwerke des Forum, des Odeon, des Gymnaſiums des Trajan ausführte, und dem Hadrian in Vollendung ähnlicher Werke römiſcher Größe und griechiſcher Feinheit zur Seite ſtand, beſchließt nicht unwürdig die Reihe großer Künſtler, welche ſich von Phidias an ununterbrochen bis in ſeine Zeit herab ausbreiteten; doch hat auch die Regierung des M. Aurelius noch in der bronzenen Ritterſtatue dieſes Kaiſers und in der bewundernswürdigen Büſte des L. Verus [42]) Denkmale ausgezeichneter Kunſtübung hinterlaſſen.

Faſſen wir nun die einzelnen Erörterungen dieſes erſten Theiles unſrer Abhandlung zuſammen, ſo liefern ſie das Ergebniß, daß nach Zeugniſſen des Alterthums und nach einer Reihe ſie beſtätigender Denkmäler die bildende Kunſt der Griechen || von Perikles und Phidias bis auf Hadrian und Apollodorus im Verlauf von mehr als fünf Jahrhunderten, ohne je zu ſinken oder zu entarten, in ihren beſten Werken ſich in gleichem Geiſte und auf gleicher Höhe behauptet hat.

Wie aber geſchah es, daß ungeachtet aller Erſchütterungen und Umgeſtaltungen der bürgerlichen Ordnungen, der Sitten, der Anſichten, die Kunſt allein von dem allgemeinen Wechſel unberührt in ihren edelſten Erzeugniſſen ſich ſelber gleich beſteht; daß, während ſo viele Staaten und Geſchlechter mit weſentlichen Theilen der Bildung

von den Triumphbogen, wohl auch || von andern Gebäuden des Trajans genommen. Winckelmann Geſch. d. K. B. II. K. 5. §. 31. und daſ. Anmerkungen. Sante Bartoli Admiranda Rom. Taf. 24. flg. — Ueber die Werke, welche den Antinous vorſtellen, vgl. man die reichhaltige Abhandl. Levezows über den Antinous, dargeſtellt in den Kunſtdenkmälern des Alterth. Berlin 1808.

42) Ueber die Bruſtbilder des L. Verus ſ. Winck. Geſch. d. K. B. 12. K. 2. §. 8. und die Anmerk. Sculture della Villa B. St. V. no. 20. 21. „Es finden ſich einige etwa von dieſer Zeit, welche Wunder der Kunſt in Abſicht auf Ausarbeitung können genannt werden.“ Winckelm. a. a. O. Das Hauptwerk, würdig der Schule des Nil, des Torſo, des Laokoon iſt mit der Villa Borghese nach Paris gekommen und abgeb. Villa Borgh. St. 5. No. 10. und bey Bouillon, im Katalog von Clarac No. 140.

Digitized by Google

um ſie altern und vergehen, ſie allein wie in unvergänglicher Jugend und Hoheit blüht?

Dieſe groſe und überraſchende Erſcheinung herbeyzuführen, müſſen mächtige Urſachen und Triebkräfte, äußere ſowohl als innere, zuſammengewirkt haben, deren Darlegung uns zunächſt beſchäftigen wird.

Hier aber kommt vor Allem zu erwägen, daß die Gunſt der äußern Umſtände, welche die Kunſt der Griechen gepflegt und gezeitiget, in der ganzen langen Zeitfolge, von welcher wir handeln, nicht nur beſtand, ſondern auch ſich vervielfältiget und dem Künſtler ein größeres Feld der Thätigkeit geöffnet, einen reichern Stoff der Behandlung geboten hat. In Griechenland ſelbſt waren, ſo lange die Freyheit blühte, die fortwährenden Kriege der Kunſt auf der einen Seite zwar hinderlich, gaben aber auf der andern ihr einen reichlichen Stoff, ſich in vielen und umfaſſenden Werken zu üben, weil fortdaurend die Sitte war, einen beträchtlichen Theil der Beute zu Weihgeſchenken in Bildſäulen ausprägen zu laſſen. Die härteſten Unfälle, welche die einzelnen Staaten erlitten, die blutigen Tage bey Aegospotami, bey Leuktra, Mantinea, und ſelbſt die Schlacht bey Chäronea, in welcher die alte Freyheit von Griechenland unterging und ſeine lange Knechtſchaft begann, wurden in kunſtreichen Werken aus Marmor und Erz zu Olympia, Pytho oder in den einheimiſchen Tempeln der Sieger dem Andenken der Nachwelt überliefert [44]). Dazu blieb die Sitte, die Tempel der Götter, die Prytaneen, die Hallen, die Märkte auf alle Weiſe mit kunſtreichen Werken zu ſchmücken, die Bildſäulen der Sieger zu Olympia, zu Pytho bis in die römiſchen Zeiten

(114.)

[44]) Die Sache iſt bekannt. Ueber die Weihgeſchenke, welche wegen des Sieges bey Aegospotami zu Amyklä von den Lakedämoniern geweiht wurden, ſ. 2te Abh. Anmerk. S. 41. Andere und noch bedeutendere ſtanden zu Delphi Pauſ. 10, 9. S. 819. Selbſt der Wahrſager des Lyſander hatte ſeine Bildſäule darunter; die wegen des Sieges bey Chäronea zu Olympia. Pauſ. 5, 20. am E.

herab aufzuſtellen, andere verdienten Männern zu errichten, und dieſes ſelbſt mit einem Uebermaß, welches der alten Zeit fremd war. So ließ das unter des Antipater Herrſchaft gebeugte Athen ſeinem Stadtpfleger, Demetrius Phalereus, 360 Bildſäulen errichten, ſo viele wie das griechiſche Jahr Tage zählte [45]). Auch blüheten ſelbſt in ſpätern Zeiten einzelne griechiſche Staaten, wie das durch Handel und Reichthum ſtarke Rhodus, das von kraftvollen Völkern beſetzte Epirus, die Städte des achäiſchen Bundes, beſonders Sikyon, Megalopolis und Korinth, bis die Römer Alles unter die gleiche Laſt ihres Joches ge || beugt hatten. Aber auch das durch ſie verarmte, das dienſtbare Griechenland beharrte bey beſchränkten Mitteln in den alten Gewohnheiten, und ſuchte nach Möglichkeit den erlittenen Verluſt an plaſtiſchen Werken zu erſetzen und die Götter durch neue Geſchenke zu ehren [46]). Daneben aber hat-

(114.)

[45]) Nullique arbitror plures statuas dicatas quam Phalereo Demetrio Athenis. Siquidem CCCLX statuere, nondum anno hunc numerum dierum excedente, quas mox laceravere. Plin. H. N. 34. Sect. 12. S. 19. 20. und daſ. Harduin.

[46]) Pauſanias liefert hievon mehrere Beyſpiele, daß unter den Kaiſern noch Kunſtwerke in Griechenland aufgeſtellt wurden. Aus Ol. 198, in welcher Auguſtus ſtarb, und noch aus Ol. 218., der Zeit des Domitianus, erwähnt er Bildſäulen des Zeus, die aus Strafgeldern der Athleten waren errichtet worden. B. 5, 21. S. 431 ff.; auch zwey, zu denen ägyptiſche Fauſtkämpfer, Didas und Sarapammon, wahrſcheinlich cives Romani und als ſolche zugelaſſen, die Strafgelder gezahlt hatten, aus Ol. 226. und der Regierrng des Hadrian, daſ. 433, um dieſelbe Zeit, wo Hadrian in Athen und an andern Orten Griechenlands Tempel und Hallen bauen und mit neuen Bildſäulen ſchmücken ließ. Pauſanias nennt dieſe beyden Bildſäulen τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν τὰ ἀγάλματα. Merkwürdig iſt der Ausdruck τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν. Pauſanias weiß und erwähnt nirgend etwas von einer Entartung der Kunſt zu ſeiner Zeit, und er kann alſo nur andeuten wollen, daß dieſe Kunſt zu ſeiner Zeit Gelegenheit gefunden, ſich in dieſen Bildern zu zeigen. — Den Eros des Praxiteles, welchen Cajus aus Theſpiä entführt, Claudius zurückgegeben und Nero wieder genommen hatte, ließen die Theſpier nach dem Original wieder erſetzen: ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδωρος, τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μιμούμενος. B. 9. K. 27. S. 762; und noch zu Pauſanias Zeit weihten die Böotier in dem Tempel der Ἀθήνη Ἰτωνία die drey Grazien: ἀνέθεσαν δὲ καὶ Χαρίτων ἀγάλ-

ten die Eroberungen Alexanders der griechiſchen Kunſt nicht nur die Reiche, ſondern auch die Schätze von Aſien eröffnet. Dieſem hochſinnigen Eroberer, welcher ſich nach wenig Jahren im Beſitze unermeßlicher Reichthümer ſah, war kein Aufwand zu groß, um den

——— (114. 115.) ———

ματα ἐπ᾽ ἐμοῦ. Pauſ. 9, 34. S. 778. Aber mehr als ſolche einzelne Fälle beweiſet für den Beſtand der Kunſt in dem verarmten Lande der Umſtand, daß aus ihm noch in ſo ſpäten Zeiten ein Meiſter wie Apollonius, des Neſtor || Sohn, hervorgehen konnte. Auch den ſitzenden Asklepios mit der Hygiea zur Seite in Argos bey Pauſ. 2, 23. S. 163. nimmt Quatremere für ein Werk aus des Pauſ. Zeit: Ainsi nous avons vu que le trone d'Esculape à Argos (Pauſ. a. a. O. nennt nur einen ſitzenden Aesculapius, *καθήμενον Ἀσκληπιόν,* der freylich einen Seſſel haben mußte, doch nicht als Hauptſache) étoit un monument moderne *ἐφ᾽ ἡμῶν.* So im le Jup. Olymp. p. 382. Was zuerſt die Behauptung anbelangt, die man an derſelben Stelle lieſt: Pausanias est rempli de notions d'ouvrages semblables (nämlich über ſpätere Werke), ſo verhält es ſich mit dem rempli ungefähr wie mit dem referta fuere des Plinius, von dem wir Anmerk. 33. geſprochen haben. Ueber die Sache ſelbſt werden wir auf §. VII. S. 353. verwieſen, wo wir, bemüht den unveränderten Beſtand der bildenden Kunſt in dieſen ſpätern Zeiten durch eine Reihe von Denkmälern zu erweiſen, zu unſerer Freude belehrt werden, es ſey dieſes un monument, à ce qu'il parait, des plus distingués de l'antiquité geweſen. Leider iſt ein „wie es ſcheint" dabey, und die Sache wird von Sylburgius und Visconti abhängig gemacht: s'il faut entendre le passage de Pausanias dans le sens que lui a donné Sylburge (approuvé par M. Visconti Tom. II. Mus. Pio Clement. Explic. de la pl. IIIe) c'est à dire si le mot *Ἀσκληπιείων* doit être interprété, comme signifiant les statues et non les temples d'Esculape; dans le premier sens, Argos aurait possédé la plus belle statue moderne du Dieu de la médecine." Wie? *Ἀσκληπιεῖον* heißt nicht mehr der Tempel des Asklepios, ſondern ſeine Statue, und alſo auch *Ἡραῖον* die Statue der Hera und ſo die andern? Und dieſe Bedeutung hat Sylburg dem Worte gegeben und Visconti es gebilligt? — Einmal, ſo zu ſagen, durch die hintere Pforte zu dieſer Entdeckung der ſchönſten Asklepiosſtatue der neuen Kunſt in Argos gekommen, gehen wir den Weg rückwärts weiter zu Visconti. Dieſer ſagt am angeführten Orte: Dice egli (Pauſanias) che il piu celebre fino ai suoi tempi fra' simulacri d'Esculapio secondo gli Argivi (das alſo heißt *Ἀργείοις,* und die ſchlechte Mailänder Ueberſetzung, damit noch nicht zufrieden, macht selon les Grecs daraus) rappresenta in candido marmo il Nume. So weit Visconti im Texte. Pauſanias aber: *τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων ἄγαλμα ἐφ᾽ ἡμῶν ἔχει καθήμενον Ἀσκληπιὸν, λίθου λευκοῦ, καὶ παρ᾽ αὐτὸν ἕστηκεν*

Digitized by Google

Glanz und die Größe ſeiner ſelbſt und ſeiner Freunde auch durch Werke der Kunſt zu verherrlichen. Für das Leichenbegängniß des Hephäſtion und die Kunſtwerke zu ſeinem Schmucke ward von ihm die Summe von 10,000 Talenten, zwanzig Millionen unſers Gel=

(115. 116.)

Ὑγεία . . . ἐξ ἀρχῆς ἱδρύσατο Σφῦρος τὸ ἱερόν. Hier iſt Alles ſo deutlich und beſtimmt, daß man einen Mißgriff kaum für möglich halten ſollte. Als Subject bietet ſich ſogleich τὸ ἐπιφανέστατον τῶν Ἀσκληπιείων, als Prädicat ἔχει ἄγαλμα καθήμενον Ἀσκληπιόν. Ἀργείοις iſt bey den Argeiern und ἐφ᾽ ἡμῶν zu unſerer Zeit, wie τῶν δὲ ἄλλων . . . πόλεων αἱ μὲν ἐς ἅπαν εἰσὶν ἐφ᾽ ἡμῶν ἔρημοι κ. τ. λ. Pauſ. 8. 27. S. 655, und der Sinn iſt: Das glänzendſte der Asklepien hat zu unſerer Zeit als Bildſäule einen ſitzenden Asklepios aus weißem Stein u. ſ. f. womit er zwar andeutet, daß urſprünglich ein anderes Bild darin geweſen, keineswegs aber, daß das von ihm, dem Pauſanias, erwähnte zu ſeiner Zeit gemacht worden oder ein modernes Werk ſey; noch weniger iſt an ein Lob der Statue zu denken. Aber Sylburg? Amaſäus hatte || richtig überſetzt: De Aesculapii vero templis quod apud Argivos nobilissimum est, habet dei signum, quod aetate nostra extat, sedens etc. S. 573. 42. der Frankf. Ausg. 1583. und in den kurzen Anmerkungen zu jener Ueberſetzung, welche Verbeſſerungen, Erläuterungen und abweichende Meynungen Anderer zuſammenſtellen, merkt Sylburg S. 309. 20. an: al. Inter Aesculapii simulacra id quod est Argis omnium aetate nostra clarissimum repraesentat deum sedentem. Hier iſt nun wieder nicht von einem monument moderne die Rede, dazu erſcheint die Ueberſetzung, welche τὸ ἄγαλμα ἔχει Ἀσκληπιὸν durch simulacrum repraesentat deum, ausdrückt, als die Meynung irgend eines Andern angeführt, der des Griechiſchen ungefähr ſo kundig ſeyn mochte, wie der berühmte Verfaſſer des olymp. Jupiter. Weil nun in der Ausgabe von Kuhnius jene Ueberſetzung mit S bezeichnet und ohne das ihr vorſtehende al. (d. i. alii oder aliter) angeführt wird, hat ſie H. Quatremere dem ſorgfältigſten Helleniſten ſeiner Zeit, dem Sylburg, beygelegt. Doch wird man ſagen, war ihm nicht anzumuthen, ſich ſelbſt, da er ein ſo großes und ſchönes Werk ſchrieb, in den alten Drucken nach ſolchen Kleinigkeiten umzuſehen, und er hat ſich zuerſt von Kuhnius, dann durch den vorgegebenen großen Namen von Sylburg und Visconti's Beyſtimmung täuſchen laſſen; indeß gerade in den Anmerkungen des Kuhnius iſt auch des Sylburg Beyſtimmung zu Amaſäus Ueberſetzung mit Angabe eines Grundes aufgenommen: Amasaeus sic distinguit: τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων (sc. ἱερῶν) ἄγαλμα ἐφ᾽ ἡμῶν ἔχει καθήμενον κ. τ. λ. Ita sane mox sequitur ἱδρύσατο τὸ ἱερόν. — Aber Visconti iſt doch vorangegangen? Dieſer ward allerdings einen Augenblick durch Sylburgius angebliche Meynung getäuſcht, zwar nicht ſo weit, daß er aus

des, angewieſen [47]), und der Künſtler aller Arten, die er nach Aſien zog, war eine ſolche Menge, daß nach ſeiner Zurückkunft aus Indien dreytauſend auf Einmal aus Griechenland in Ekbatana ankamen [48]). Auch iſt bekannt, daß er, ein wohlunterrichteter Beurtheiler dieſer Dinge, das Beſte zu wählen und hervorzuheben verſtand, und nur von dem erſten Meiſter in jeder Gattung wollte dargeſtellt werden, von Lyſippus in bronzenen Bildern, von Apelles in Gemälden, von Pyrgoteles in geſchnittenen Steinen. Von Alexander gingen die Reichthümer Aſiens mit der Pracht und Kunſtliebe auf ſeine Feldherrn über, welche die Reiche von Aegypten, Syrien, die im vordern Aſien und Macedonien ſtifteten. So überragend an Mitteln waren dieſe Dynaſten, daß der König Agis von Sparta bey Plutarch ſagt, alle Könige von Sparta zuſammen beſäßen nicht ſo viel, wie ein Knecht und Statthalter des Seleucus und Ptolemäus; und doch bot dieſer Agis allein dem Staat

(116.)

dem ἐφ' ἡμῶν ein monument moderne herausgebracht, aber doch in der Verbindung τὸ ἐπιφανέστατον ἄγαλμα; indeß in den Zuſätzen zu dieſem Artikel, welche Herr Quatremere ſo wenig nachgeſehen hat, wie die Note Sylburgs, verwirft er die angegebene Verbindung und tritt der Ueberſetzung des Amaſäus bey, welche er noch durch den Gebrauch des Pauſanias in andern Stellen ſchützet. Der olympiſche Jupiter bleibt demnach ohne den Schutz von Visconti, von Sylburg, von Pauſanias mit ſeinem glänzenden Thron des Gottes der Medicin aus dem Zeitalter des Pauſanias ganz allein und auf eigene Rechnung zurück. Ich habe dieſe an ſich nicht bedeutende Sache hier ausführlich für diejenigen erörtert, welche ſich, wie mir ſelbſt begegnet iſt, bey dem erſten Durchleſen des großen Werkes und dem vielen Guten und Brauchbaren, was es anregt und zum Theil gut erörtert, über die Grundlage deſſelben täuſchen laſſen, die nicht haltloſer und leichter ſeyn könnte, worauf um ſo mehr aufmerkſam zu machen iſt, da der Verf. den Mangel an gründlicher Kenntniß und genauer Prüfung durch allerley Schein und Kunſt zu decken bemüht iſt.

47) Plutarch V. Alex. S. 705. A. τύμβον δὲ καὶ τάφον αὐτοῦ καὶ τὸν περὶ ταῦτα κόσμον ἀπὸ μυρίων ταλάντων ἐπιτελέσαι διανοούμενος. Die Beſchreibung des Scheiterhaufens und deſſen, was die bildende Kunſt dazu lieferte, ſ. bey Diod. Sic. L. VII. §. 115. Vergl. Sainte-Croix Examen des historiens d'Alexandre le Grand. p. 472. seq.

48) Plut. daſ. S. 701. E.

Digitized by Google

zur Ausgleichung der Beſitzungen außer vielem Eigenthum an Aeckern und Weideland nur an gemünztem Gelde die Summe von 600 Talenten 1,200,000 Gulden unſers Geldes an [49]). Nachdem dieſe Reiche gegründet waren, galt es, die Städte derſelben, beſonders die neuen Hauptſtädte, Alexandria, Antiochia, Seleucia, Kteſiphon, Pergamon, Theſſalonice, mit Tempeln und Paläſten, Hallen und öffentlichen Plätzen, das Alles aber mit Bildſäulen aller Stoffe und Arten auszuſchmücken. Man erſtaunt über die Maſſe koſtbarer und kunſtreicher Geräthe, zugleich auch über die Menge Bildſäulen von Gold, Elphenbein, Silber und Erz, welche bey öffentlichen Feſten, deren Beſchreibung ſich erhalten, zu Antiochia und Alexandria zur Schau geſtellt und getragen wurden [50]). Auch ſchickt, da Rhodus durch ein Erdbeben gelitten, von dort Ptolemäus Philopator hundert Künſtler, Architekten und andre mit dem Auftrage dahin, beym Aufbau und der Ausſchmückung der Stadt zu helfen [51]). Griechenland, beſchränkt an Mitteln und Umfang, hatte ſich in jenen Reichen für die Kunſt vervielfältiget; denn überall waltete griechiſcher Genius und das Verlan || gen, die Pracht mit der feinſten Ausbildung zu vermählen, und Götter und Menſchen, Sagen des Mythus und Thaten der Geſchichte in Bildwerken aller Art darzuſtellen. Dieſem faſt unermeßlichen Bedarfe genügten außer den zahlreichen Künſtlern der neuen Reiche die alten und berühmten Schulen von Rhodus, von Athen, von Sikyon, in denen deßhalb die Folge großer Meiſter nicht unterbrochen ward [52]). Nachdem

(117.)

49) Plut. V. Agid. S. 798. C sq.

50) Athenäus B. 5. K. XXII. S. 194 ff.

51) Polybius B. 5. K. 88 ff.

52) Athen und Rhodus behaupteten fortdauernd ihre Freyheit, ihre Einrichtungen. Sie wurden von den Königen wie von den Römern geehrt, und ihre Schulen als Stätte der Bildung beſucht. Wie hätte alſo die Kunſt, deren Beſtand in dieſer ganzen Zeit bis zu den Kaiſern eine Thatſache iſt, gerade in dieſen ihren alten Werkſtätten erlöſchen ſollen? In welchem Geiſte ſie dort beſtand, zeigen Ageſander und Apollonius.

Digitized by Google

aber Macht und Reichthum dieſer Könige zerronnen und Griechenland tiefer gebeugt war, traten ſtatt jener Machthaber auch für die bildende Kunſt die Römer ein, Anfangs nur bedacht, aus den eroberten Städten und Reichen, aus Syracus, Korinth, aus Aetolien, Macedonien, Aſien, Schätze der Plaſtik und Malerey nach Rom zu verpflanzen [53]), bald aber, da dem Bedürfniß das Vorhandene nicht genügte, bemüht, ſie zu vermehren; denn mit der Bildung der Griechen war auch die Neigung für ihre Kunſt auf die Römer übergegangen, und hatte, wenn gleich ſpäter als jene, die römiſchen Vorurtheile beſiegt [54]). Veranlaſſung hiezu gab, außer dem Luxus der Einzelnen in ihren Paläſten und Landſitzen, der Bau öffentlicher Werke, der Tempel, der Theater, ſeitdem Pompejus die Bahn gebrochen, der Curien, der Hallen, der Märkte, mit denen die Stadt geſchmückt wurde, und in denen man zu dem alten, aus den griechiſchen Staaten eingeführten, neues Bildwerk aufhäufte.

(117.)

53) Vergl. die reichhaltige Abh. von Jakobs über den Reichthum der Griechen an plaſtiſchen Kunſtwerken. München 1810.

54) Merkwürdig iſt in dieſer Hinſicht beſonders die Art, wie ſich Cicero in den Verrinen im Abſchnitte De signis gegen Kunde und Schätzung ſolcher Dinge verwahrt, die er, wie aus den Briefen an den Atticus erhellt, ſehr gut zu ſchätzen weiß; die Namen der größten Künſtler weiß er zu nennen, weil er ſie bey der gerichtlichen Unterſuchung zufällig gelernt hat; ſonſt wären ſie ihm, deutet er an, nach Gebühr unbekannt geblieben: unum Cupidinis marmoreum Praxitelis signum. Nimirum didici etiam, dum in istum inquiro, Artificum nomina. III. 2. — Haec praeclara nomina artificum, quae isti ad coelum ferunt, ib. c. 6., und gleich darauf die Verwunderung: Dicet aliquis: quid? tu ista permagno aestimas? Auch weiß er, es ſey ein albernes Ding, ſich auf dieſe Künſte zu verſtehen: Tametsi hoc nescio quid nugatorium sciebam esse ista intelligere, c. 14. — Von beſonderer Art war freylich ihre Kunſtkenntniß nicht. Sie folgten meiſt fremdem Urtheil, und wie ſich ſelbſt der Kunſträuber Verres dadurch hintergehen ließ, zeigt c. 14. die Geſchichte der zwey koſtbaren Becher mit erhobener Arbeit, die er für etwas Geringfügiges, luteum negotium, hält, weil die beſtochenen Schätzer ſie dafür ausgegeben hatten.

Digitized by Google

Der Zuwachs ſtieg noch dadurch, daß auch die Gewohnheit der Portraitſtatuen zu den Römern überging, und dieſe ſich wie in Rom, ſo in den Municipien auf eine jedes Maaß überſchreitende Weiſe vermehrten [55]). Nach dem Untergang der Freyheit fiel die Sorge, Rom auf ſolche Weiſe zu verherrlichen, hauptſächlich den Kaiſern anheim, und wie in andern Dingen, gab auch in dieſen Auguſtus ſeinen Nachfolgern das Beyſpiel. So viel waren der Bauwerke, die er, mit ihm die Glieder ſeines Hauſes, beſonders Agrippa, und auf ſeinen Antrieb die Großen und Reichen des Staates ausgeführt, und ſo groß der Glanz derſelben, daß Auguſtus ſterbend ſich rühmen durfte, er habe die Stadt aus Backſteinen überkommen und laſſe ſie in Marmor zurück. Unter den Werken aber, zu deren Ausſchmückung die bildende Kunſt unter ihm berufen ward, müſſen beſonders ſein Forum mit dem Tempel des Mars, das Theater des Marcellus, die Hallen und Tempel der Octavia und ſein Mauſoleum genannt werden; dann die kunſtreichen Denkmale des Aſinius Pollio, die Thermen, die Tempel des Agrippa, von denen das Pantheon noch jetzo als bleibendes Denkmal der Größe und des Geſchmacks jener Zeit aufrecht ſteht [56]). Wie jener bewunderns-

(117.)

55) C. Marius Gratidianus, ein Verwandter des Cicero, macht als Prätor eine Verordnung über das Münzweſen bekannt (Plin. H. N. 33. Sect. 46. S. 64. und daſ. Harduin), welche dem Volke ſehr angenehm war. Obwohl er damit ſeinem Collegen nur zuvorgekommen war, fiel doch die Ehre auf ihn, und omnibus vicis statuae, ad eas thus et cerei, Cic. Off. 3. 20. Weihrauch und Wachskerzen wurden, wie es ſcheint, ſeinem Genius angezündet. Statuerant Romae etiam in omnibus vicis C. Mario Gratidiano tribus, ut diximus, easdem que subvertere Syllae introitu, Plin. H. N. 34. Sect. 12. Vergl. Seneca de Ira L. III. c. 18. Das Beyſpiel iſt, als der Republik angehörig, merkwürdig. Unter den Kaiſern häufen ſich beſonders ihre und ihrer Angehörigen Bilder, in den Municipien die der Magiſtrate, wie auch die Grabungen in Pompeji gezeigt haben.

56) Vergl. über dieſe Baudenkmale beſ. Hirt Geſchichte der Baukunſt. Fünfter Zeitraum. §. 1 — 35.

würdige Bau in ſeiner Ganzheit, ſo ragen die großen Werke der folgenden Kaiſer, die Paläſte, mit denen ſie den Palatin, den Esquilin überzogen, die Theater und Amphitheater, die Triumphbogen, die Tempel, die Cirkus und Fora derſel- || ben, die unermeßlichen Thermen des Titus, des Diocletian, des Caracalla in koloſſalen Trümmern aus dem Grabe des untergegangenen Roms in die Gegenwart hervor, um durch ſich ſelbſt und durch die zahlreichen Bildſäulen, die ganz und zertrümmert aus ihnen noch fortdaurend hervorgezogen werden, der Nachwelt zu verkündigen, welch eine Welt von Pracht und Größe die bildende Kunſt hier durch ihre Schöpfungen zu verherrlichen berufen war. Noch Trajanus und Hadrianus wetteiferten mit den Vorgängern. Für des Trajanus Forum, deſſen Mittelpunkt durch die noch aufrechtſtehende Triumphſäule bezeichnet wird, wurde der Raum durch Abgrabung des Quirinal gewonnen, und unter Leitung des Apollodor mit dem Triumphbogen, der Baſilica, dem Tempel und zwey Bibliotheken des Kaiſers in der Art umgeben, daß die Gebäude wegen ihrer koloſſalen Verhältniſſe, Schönheit und Zuſammenſtimmung, wegen Pracht ihrer Vergoldungen und der Vortrefflichkeit der darin aufgeſtellten Werke der bildenden Kunſt als der glänzendſte Ort, als der Mittelpunkt des wundervollen Roms betrachtet wurde [57]).

In gleichem Geiſte und zum Theil unter Leitung deſſelben großen Architekten führte Hadrianus ſeine Denkmale, den Tempel der Venus und Roma, ſein Mauſoleum, beſonders jene Tiburtiniſche Villa auf, deren noch jetzo großen Theils aufrecht ſtehende Gebäude mehr die Trümmer einer Stadt als eines Landſitzes zu ſeyn ſcheinen, deren Boden durch die Ausbeute von Bildſäulen, großen Theils aus Hadrians Zeit, die Muſeen gefüllt hat, und noch große Schätze der Zukunft aufbewahrt [58]).

(117.)

57) Hirt a. a. O. §. 61—69.

58) Hirt a. a. O. §. 68—71.

Digitized by Google

Aus dieſem Allem wird offenbar, daß für die bildende Kunſt der Griechen von ihrer Entwicklung an bis auf dieſe Kaiſer durch eine beſondere Gunſt der Umſtände die Fülle der Gelegenheiten, die Größe, die Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Arbeiten, die Ehre, die Belohnungen nie gefehlt haben, und dadurch die Bedingung gegeben war, unter der allein jener ihr langdaurender Flor möglich geworden iſt.

Aber die äußere Begünſtigung und die Gelegenheit zu großen Arbeiten, ſo wenig auch ohne ſie die Kunſt gedeihen und den Wechſel der Zeiten, den Untergang ihrer Heimath, die Verpflanzung unter andre Völker beſtehen kann, ſind doch für ſich unvermögend, ihren Beſtand zu gewährleiſten. Sie kann im Ueberfluß altern und unter der größten Menge von neuen Werken in Manier und Geſchmackloſigkeit verſinken, zumal wenn, wie hier geſchah, die ältere vollendete Bildung, die ſchöpferiſche Kraft des Geiſtes, aus der ſie hervorgegangen, gebrochen, die alte Sitte und Geſinnung, in deren Schooſe ſie gepflegt worden, in Ueppigkeit und Laſtern erſtorben war. Welches alſo war die Urſache, die jenen Verfall der Kunſt durch innere Gebrechen gehindert, die verborgene Kraft, welche ſie fünf Jahrhunderte lang auf || dem rechten Wege und in den reinen Grundſätzen erhalten, ihr in dem faſt allgemeinen Verderben unvergängliche Jugend und Schönheit verliehen hat?

Um die Löſung der Aufgabe, welche hier vorliegt, einzuleiten, wird es nöthig ſeyn, einen Blick auf die Werke der redenden Kunſt während derſelben Zeitläufe zu werfen, da zwiſchen beyden, den Werken der redenden und der bildenden Kunſt, eine mehrfache Aehnlichkeit ſtattfindet, und die Schickſale der einen durch der andern ihre beleuchtet werden. Richtet man hierbey die Aufmerkſamkeit auf das Beſte, was in jedem Zeitalter ſey es die Poeſie, die Geſchichtſchreibung, oder die Philoſophie hervorgebracht hat, ſo wird man die gewöhnlichen Vorſtellungen von dem Verfall der griechiſchen Literatur in dieſen ſpäten Jahrhunderten um Vieles zu beſchränken veranlaßt.

Digitized by Google

Aus dem altattiſchen Drama, dem tragiſchen ſowohl als dem politiſch-komiſchen hatte ſich während der macedoniſchen Zeit das neu-attiſche oder die neue Komödie hervorgebildet, und blühte bis zur Ankunft der Römer in Griechenland, das Eigenthümliche der Zeit in ſich aufnehmend und in geiſtreicher Darſtellung zu Kunſtwerken geſtaltend, die durch ihre faſt unglaubliche Menge, wie durch die Schönheit und Harmonie ihrer Form Bewunderung erwarben. Aus dem Drama und dem Epos zugleich entſprang zu derſelben Zeit die neue Gattung der Idyllia, welche durch Theocritus zu einer Schönheit und Vollendung gedieh, die ihre Werke den originalſten und friſcheſten des griechiſchen Genius zur Seite ſtellte. Zugleich gewann die Elegie durch die ausgezeichneten Dichter der alexandriniſchen Periode, durch Hermeſianax, Philetas, Callimachus einen neuen Glanz und lieferte die Muſter, an denen ſich die großen römiſchen Sänger dieſes Faches, beſonders Catullus und Propertius gebildet haben. Als auch ſie verſchwunden war, blühete, aus ihr hervorgegangen, noch viele Jahrhunderte lang das Epigramm, um reich und üppig, wie die Fülle der Natur und der menſchlichen Empfindung, die es in ſeinem weiten Gebiet umſchloß, die Anthologie mit anmuthigen und geiſtreichen Gebilden zu erfüllen und noch in den ſpätern Werken der byzantiniſchen Zeit einen Beweis von der Unzerſtörbarkeit des griechiſchen Geiſtes zu liefern.

Wie die Poeſie ſo trug während aller Jahrhunderte, von denen wir ſprechen, auch die Proſa Blüthen und Früchte, die des frühern Alterthums nicht unwürdig waren. An dem Anfange der macedoniſchen Zeit ſteht Demoſthenes in unerreichter Größe, nicht nur durch die Stärke ſeiner Beredſamkeit, ſondern auch durch die hohe Vollendung ſeines Vortrages, und mitten in derſelben die aus des Iſokrates Schule hervorgegangenen Männer, ausgezeichnet in Führung öffentlicher Geſchäfte, oder als Geſchichtſchreiber und philoſophiſche Schriftſteller, am Schluſſe, und ſchon mit den || Römern verbunden, der Freund des jüngern Scipio, Polybius,

Digitized by Google

durch die Ueberreſte ſeiner pragmatiſch-hiſtoriſchen Darſtellungen noch jetzo der Lehrer des Staatsmannes wie des Geſchichtſchreibers, und, um der griechiſchen Schriftſteller aus dem Zeitalter der erſten Kaiſer nicht zu gedenken, ſo hält Plutarchus, gleich ausgezeichnet als fruchtbarer Geſchichtſchreiber und philoſophiſcher Schriftſteller unter Veſpaſian, und noch im höchſten Alter unter Hadrian den Ruhm griechiſcher Literatur und Bildung durch die Weisheit und Fülle ſeiner Darſtellungen aufrecht, und liefert Arrianus aus Nicomedia neben ihm unter andern achtbaren hiſtoriſchen Schriften in der Anabaſis oder dem aſiatiſchen Kriegeszuge Alexanders des Großen ein Werk, welches auch wegen der Schönheit der Form mit ſeinem Muſter, der Anabaſis des Xenophon, kann verglichen werden. Wie auch die Gattungen wechſeln, der Geiſt, aus dem ſie hervortrieben, bleibet friſch, und wo eine Form altert, iſt durch ihn bald eine neue von ähnlicher Art hervorgetrieben worden.

Fragt man nach den Urſachen dieſes der bildenden Kunſt analogen, wenn auch nicht gleichen Beſtandes der redenden, ſo ſind ſie in der Ehrfurcht vor den älteſten und größten Muſtern jeder Gattung, in der Einſicht in den Grund ihrer Vorzüge und in dem Beſtreben ſie nachzuahmen unſchwer zu erkennen.

Das Alterthum war beynahe ganz frey von der Sucht der Einzelnen, durch Verſuche ganz neuer Arten und neuer Bahnen original und ſelbſtſtändig zu ſcheinen, welches die Literatur der Neuern mit ſo vielen Werken der geiſtigen Unmündigkeit und Verkehrtheit noch fortdaurend anfüllt, und glaubte, daß, um zu eigner Trefflichkeit zu gelangen, man damit anfangen müſſe, ſie in reinen Muſtern zu erkennen und mit Einſicht zu bewundern. So iſt ihre ganze Literatur eine Nachahmung, welche von den älteſten Denkmalen der epiſchen Poeſie beginnt und ſich durch alle Zeiten fortſetzt, aber keineswegs weder die Kraft der Einzelnen hemmt, noch das eigne Verdienſt ausſchließt. Nur der erliegt einem großen Muſter, welcher der eigenen Kraft ermangelnd mit ihm den Kampf beginnt; die kräftige Fülle des eigenen Geiſtes jedoch wird durch

Digitized by Google

dieſes Ringen geſtärkt und zur Freyheit, die überall keine Gabe, ſondern ein Sieg über die Schwierigkeiten iſt, und zur Sicherheit des eigenen Schaffens erhoben. Hierbey offenbart ſich zwar überall deutlich das alte Muſter und ſein Einfluß; das jüngſte Werk iſt in dem Geiſt der Alten gebildet, aber zugleich auch neu durch dasjenige, was an Anſichten und an Geſtaltung über das Muſter hinaus Eigenthümliches und vielleicht Beſſeres hinzugekommen iſt. Hierin liegt nach den Begriffen der Alten die Originalität und zugleich das Geheimniß, welches die beſten Werke derſelben alle wie aus Einem Geiſte und Keime gewachſen, und doch an Geſtalt und Farbe verſchieden erſcheinen läßt. Um dieſe Nachahmung, die keine Wiederholung iſt, zu nähren und zu lehren, ſie fruchtbar zu machen und ſowohl den Leichtſinn als das Knechtiſche davon abzuhalten, dienten ſeit ‖ der alten Zeit des Thukydides die Schulen der Beredſamkeit. Die große Wichtigkeit der freyen Rede, welche bis auf die Kaiſer herab blieb, und die große Schwierigkeit ihrer Ausbildung, welcher, wenn ſie vollendet werden ſoll, eine vollendete Geiſtesbildung zum Grunde liegen muß, hatten jene Schulen geſtiftet, und mit Belohnungen, Würden und Ehren umringt. Die berühmten Lehrer derſelben verſchmähten nicht, in das Einzelne und Kleinſte der Rede, die Natur und Bedeutung wie des Sinnes ſo der Rhythmen bis in die einzelnen Worte herab einzugehen, um ihre Miſchung und Verbindung, die ihnen dadurch zukommende Kraft und Wirkung darzulegen und dadurch den Zögling gleichſam in die innere Werkſtatt der großen Meiſter des Vortrags einzuführen, ihm zu zeigen, durch welche Mittel er gewirkt, und aus welchen Gründen die Eigenſchaften ſeiner Rede fließen, die ihr den Ruhm der Schönheit und Vollendung erworben haben. Noch die ſpätern Schriften dieſer Männer, eines Dionyſius von Halicarnaſſus, eines Longinus geben von dieſer Ergründung und Darlegung aller Vorzüge der alten Muſter bis in das Einzelne hinein den deutlichſten Beweis. Dieſe Kunſt des Vortrages und die Art ſie zu erwerben ging mit der ganzen griechiſchen Bildung auf die Rö-

Digitized by Google

mer über, und trug dort dieſelben Früchte. Denn aus ihren Schulen gingen die großen Redner, Geſchichtſchreiber und Dichter der Römer, Cicero wie Cäſar, Horatius wie Virgilius hervor, und ihre Werke zeigen hinter dem Stempel des eigenen Geiſtes das Gepräge der Muſter, nach denen ihre Urheber gebildet wurden. Erſt als man anfing, dieſe ſichere Bahn zu verlaſſen, und das noch Ungeſtaltete des römiſchen Alterthums, den Ennius, den Cato, oder das Verdorbene der neueſten Zeit, den Seneca, den Caſſius Severus nachzuahmen, entartet die Rede, der Styl, und ſinket die Literatur. Noch einmal ruft Quintilianus die wahren Grundſätze der redenden Kunſt in ſeinem vortrefflichen Werke über die Bildung des Redners zurück [59]), und auf ſeiner Bahn erſcheint im Tacitus noch einmal der Geiſt römiſcher Größe in dem vollendeten Gepräge einer kunſtreichen und des Alterthums würdigen Darſtellung, um dann beym herandrängenden Schickſale des römiſchen Reiches unter den Trümmern alter Herrlichkeit zugleich mit der bildenden Kunſt von der obſiegenden Verwilderung begraben zu werden.

In dieſer vergleichenden Darſtellung haben wir auch in Bezug auf bildende Kunſt die Antwort auf die Frage nach dem Grund ihres

(118.)

59) Ueber Nachahmung ſind ſeine Anſichten durch das ganze Buch eingewebt, weil er überall darauf dringt, in jeder Gattung ſich des Beſſern zu bemächtigen; zuſammengedrängt erſcheinen ſie beſonders Instit. Orat. X. c. 2. Neque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit atque praecipuum: sic ea quae bene inventa sunt, utile sequi. Atque omnis vitae ratio sic constat, ut quae probamus in aliis facere ipsi velimus. . . Sic musici (sequuntur) vocem docentium, pictores opera priorum. Omnis denique disciplinae initia ad propositum sibi praescriptum formari videmus. Et hercle necesse est, aut similes aut dissimiles bonis simus. Similes raro natura praestat, frequenter imitatio. . . Imitatio per se ipsa non sufficit. . . . Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt? . . Cur igitur nefas et reperiri aliquid a nobis, quod ante non fuerit? . . . quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo, quem sequebatur? Non esset pictura, nisi quae lineas

ihres langen Beſtandes vorbereitet. Noch ſtrenger und entſchiedener als die redende iſt die ganze bildende Kunſt der Alten eine Nachahmung überlieferter Formen, ruhend in der Ehrfurcht vor den alten und großen Muſtern, und geſchirmt von der Einſicht in ihre Vortrefflichkeit, || zugleich aber auch ein Beſtreben, ſie aus der Fülle der Natur zu veredeln und zu vervielfältigen oder eine Nachahmung der Natur[60]).

Jene Nachahmung des Ueberlieferten waltet ausſchließend in der Periode des heiligen Styles, und erzeugt deßhalb, wie in Aegypten ſo in jenem langen Zeitraume Griechenlands Wiederholung derſelben Geſtalten ohne auffallende Aenderung des beſtehenden Typus. Sie läßt ſich noch jetzo nachweiſen in der faſt unveränderten Wiederholung mehrerer uralten Palladien, der beyden Bildſäulen der Penelope im Vatikan, vieler Reliefe, beſonders desjenigen, welches vorſtellt, wie Hercules dem Apollo den Dreyfuß zu rauben ſucht, vor Allem aber in den Kampfſcenen und Zü-

(118.)

lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscriberet. . . Nihil enim crescit sola imitatione. . . Exactissimo judicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia. Primum, quos imitemur. . . deinde in ipsis, quod elegerimus, quid sit, ad quod efficiendum nos comparemus. . . Longe perfectissimus Graecorum Demosthenes, aliquid tamen aliquo in loco melius alii. Plurima ille: sed non qui maxime imitandus etiam solus imitandus est. . . . cum totum exprimere quem elegeris pene sit homini inconcessum, plurima bona ponamus ante oculos, aliud ex alio haereat, et quo quidque loco conveniat, aptemus. — Wir haben dieſe Stellen hier um ſo mehr angeführt, weil ſie nach Aenderung des Gehörigen ganz auf die bildende Kunſt, in ſo fern ſie Nachahmung iſt, paſſen. Die großen bildenden Künſtler, welche von ihrer Kunſt geſchrieben haben, konnten hierüber keine beſſere oder nur andere Vorſchriften geben, als dieſer ausgezeichnete Lehrer der Beredſamkeit.

60) Vergl. über das Princip der Nachahmung in der alten Kunſt S. Victor in Discours préliminaire zu Bouillon Musée des Antiques, S. 8, 9 ff., wo nur das ihr immer die Wage haltende Beſtreben zu verbeſſern nicht gehörig hervorgehoben iſt.

Digitized by Google

gen auf uralten Vaſengemälden. Sie beſteht noch vorherrſchend in den erſten Zeiten der Kunſtentwicklung, wo neben der Ehrfurcht vor dem Beſtehenden jene Neigung das Alte zu veredeln und zu vervielfältigen allmählig Kraft gewann, und die Starrheit des überlieferten Gepräges durch ſie gemildert ward. Ueberall entwickelt ſich aus dem Alten allmählig das Neue dadurch, daß der ſpätere Meiſter bey ſeiner Wiederholung es der Natur und dem in ihm angedeuteten Ideale zu nähern ſucht. In den frühern Werken dieſer Periode, wie in den Bildſäulen von Aegina, ſind dieſe beyden Arten der Nachahmung auf wunderſame Weiſe vereinigt. In den Köpfen iſt vorherrſchende Wiederholung des für dieſelben überlieferten Typus, in den Gliedern vorherrſchend zwar ein Beſtreben nach Wahrheit, aber wieder nicht unbedingt, was die Natur bot, ſondern ein Syſtem der Auffaſſung und Behandlung, was die ältern Meiſter überliefert hatten und die ſpätern mit der Naturwahrheit zu vermählen bemüht waren. Selbſt in den Erzeugniſſen am Schluſſe dieſer Periode waltet ſie noch, indem theils neben den nach neuem Typus gebildeten Werken viele nach dem alten mit geringer Veränderung wiederholt wurden, theils auch die neuern ſelbſt noch auf den Anfang und die Grundlagen ihrer Geſtaltung zurückweiſen. So ſchimmert in den Pallasköpfen der Schule des Phidias noch das uralte Gepräge der Göttinn auf den attiſchen Tetradrachmen durch. Es ſind dieſelben Grundzüge, das in uralter Zeit zur Bezeichnung der Pallas angenommene Bild, aber gereinigt, veredelt, und das in Rohem unförmlich angedeutete Ideal mit Naturgemäßheit und Schönheit umgeben. Was von dieſem, gilt mehr oder weniger von jedem andern Götterbilde, und ſelbſt die aus Elphenbein und Gold zuſammengeſetzten und durch den Gebrauch der Farben eigenthümlich geſtalteten Koloſſe der vollendeten Kunſt ließen die uralten bunt gekleideten und bemalten Idole wahrnehmen, welche nachahmend, erweiternd und veredelnd die Kunſt durch die Bemühungen des Dipönus, Skyllis, Endöus herauf bis zu den Wunderwerken des Phidias und Polycletus gelangt war. ||

Digitized by Google

Nachdem nun endlich zur Zeit des Phidias gelungen war, durch weiſe Vermittelung des Alten und der Forderungen beſſerer Einſicht in die Natur und in die Beſtimmung der Kunſt, eine nach feſten Geſetzen auf Wahrheit des Gedankens und Wahrheit der Form gebaute Welt der Geſtalten zu gründen, gleichſam den ganzen Olympus auf die Erde zu verpflanzen und die menſchliche Bildung nach ihnen zu veredeln, behauptete jene Nachahmung in veränderter Geſtalt ihre Herrſchaft, welche ſie während der Zeit des ſymboliſchen Styles ausgeübt hatte. Der Kampf zwiſchen dem Ungenügenden der überlieferten Form und den Forderungen der Naturgemäßheit war geendigt, es war gelungen, die ideale Götterbildung als höhere veredelte Natur darzuſtellen: jeder Gott hatte das ſeiner Idee gemäße Gepräge ſeiner Gliedmaßen, ſeines Hauptes, die ſeinem Amt und ſeinen Eigenſchaften entſprechende Haltung und Handlung. Selbſt die Kennzeichen, die Art und Form der Kleidung war feſtgeſetzt, und wie Alles dieſes, ſo war die ihm zukommende Majeſtät oder Sanftmuth, die kriegeriſche Kraft oder jugendliche Anmuth bis auf den Ausdruck innern Lebens in den Zügen des Angeſichts ihm durch große Muſter beſtimmt und zugewogen. Was aber von den Göttern, galt auch von den Menſchen, und nach denſelben Grundſätzen wurde den Bildſäulen der Sieger zu Olympia oder auf dem Schlachtfelde, der Geſchichtſchreiber, der Dichter das ihnen gebührende Gepräge angewieſen. Da aber hierbey nichts zufällig und willkürlich geſchehen, ſondern Alles aus der Einſicht in das Weſen und in die Bedeutung, ſey es des Gottes oder des Menſchen, gefloſſen war, ſo ſchloß die neue Kunſtwelt zugleich die Nothwendigkeit der Nachahmung, als eine Grundbedingung ihres Weſens ein. Jeder neu hinzukommende Künſtler war von den frühſten Jahren an von dieſer Welt erhabener und anmuthiger Geſtalten umgeben, von ihrer Würde, Schönheit und Bedeutſamkeit gerührt, erregt und erhoben worden. Wie er heranwuchs und Theil nahm an der

weiſen Erziehung, die den Geiſt und Leib gleichmäßig umfaſſend und zu veredeln bemüht, keinen Freygebornen von ihrer Wohlthat ausſchloß, ward ihm die Einſicht in das Weſen, in die Bedeutſamkeit des Ganzen und des Einzelnen dieſer Geſtalten aufgeſchloſſen, und das allgemeine Gepräge des Alterthums, die feſte Geſtalt ſeiner Meynungen, ſeines Denkens und Fühlens, die allgemeine Geltung ward auch in ſeinem Geiſte deutlich ausgebildet. Was ſeiner Jugend noch undeutlich und verborgen geblieben war, das vollendete der Unterricht des verſtändigen Meiſters, dem er ſich übergab, und der Schule, deren Richtung feſt und entſchieden war. So begann alſo Jeder die neue Laufbahn mit der Nothwendigkeit in ſich und der Nothwendigkeit außer ſich, das aufzunehmen und wieder zu geben, was die weiſen Meiſter vor ihm Gutes und Schönes erfunden und ge- || ordnet hatten. Seinem eigenen Vermögen blieb übrig, zu ſpähen, was in dem Ueberlieferten noch veredelt, an Naturwahrheit und Schönheit geſteigert, was zu dem Vorhandenen in der Art der Ueberlieferung Neues gefügt werden konnte. So wiederholen ſich alſo auch jetzo die Werke der Frühern: in den Palladien nach Phidias, in den Herabildern nach Polycletus die Geſtalt, die Haltung, die Züge, welche dieſe großen Meiſter ihnen aufgedrückt haben, in jedem ſpätern Werke ein früheres Muſter, nur daß der jüngere Künſtler daran, wenn es ſein Vermögen erlaubte, zu veredeln, oder für die Darſtellung einer neuen Anſicht darin mit Maaß und Vorſicht zu ändern bedacht war.

Dieſer Geiſt der Nachahmung war alſo jenem verwandt, welcher in der Periode des ſymboliſch heiligen Styles waltete, weil beyden die Ehrfurcht vor der Ueberlieferung zum Grunde lag, doch von ihm in ſo fern verſchieden, als jener durch den Glauben und die Scheu vor dem Heiligen, dieſer durch die Einſicht und Achtung vor dem Vollkommenen genährt wurde.

Das Beyſpiel der alten Meiſter und ihrer unſterblichen Werke, den Kanon, welchen ſie durch dieſelben aufſtellten, noch

wirkſamer zu machen, war zugleich durch ſchriftliche Belehrung zum Theil von den Häuptlingen der Schulen geſorgt. Bekannt iſt, daß der große Polycletus in einer Bildſäule, wie Manche glauben in der eines Jünglings mit der Lanze oder eines Doryphorus, das Vollkommenſte der Verhältniſſe darzuſtellen und ſeine Lehren in einer Schrift darüber darzulegen bemüht geweſen war, und Lyſippus geſtand, daß der Doryphorus des Polycletus ſein Lehrer geweſen ſey [61]). Eben ſo lehrten große Maler wie durch Werke ſo durch Schriften ihre Kunſt. Parrhaſius

(118. 119.)

61) Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus Diadumenum fecit molliter juvenem. Idem et Doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Fecit et distringentem et nudum talo incessentem. Plin. H. N. 34. Sect. 19. §. 2. S. 111. Es werden alſo außer dem Kanon vier Werke des Polycletus aufgeführt, der Diadumenos, ein Jüngling von weichen Formen, der Doryphorus, ein Knabe von männlichen, der Apoxyomenus, der Würfelſpieler. Es iſt auffallend, daß von allen die Action angegeben, oder doch angedeutet wird, ausgenommen vom Kanon. Um dieſe bey dem wichtigen Bilde zu gewinnen, hat man vorgeſchlagen, die Interpunktion zu ändern: Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, wo man zwey Doryphori bekömmt, || der eine, viriliter puer, der andere der Kanon; indeß iſt die Verbindung ungeſchickt, wenn Plinius zwey Doryphoren im Sinne hatte: Fecit et Doryphorum et quem Canona vocant, indem der Satz alsdann nicht disjunctiv ſeyn könnte. Es wäre demnach nur übrig, die ganze Reihe: Idem et Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, auf Einen Doryphorus zu beziehen, der zugleich Kanon genannt wurde. Mayer Geſch. d. K. 11. S. 62. meint, daß ſich die Worte ohne Mühe dahin auslegen laſſen. Auf die Mühe kömmt es dabey nun wohl nicht an; aber et wäre dann ganz zwecklos, und müßte geſtrichen werden, Idem et Doryphorum fecit [et] quem canona vocant, wozu ſich keiner, zumal da die Stelle im Uebrigen offen und klar, und ihre Leſeart vollkommen ſicher iſt, ohne Mühe entſchließen wird. Dazu iſt der Anfang des Satzes mit fecit et bey Plinius ſo häufig, daß er faſt als Manier erſcheint: Myron . . . fecit et canem daſ. §. 3. Fecisse et cicadae monumentum . . . §. 3. fecit et Alexandrum magnum §. 6. fecit et puberem Apollinem §. 10. Fecit et concionantem §. 27. ſo in den andern Abſchnitten von den Künſtlern in Marmor. Man wird ſich alſo beſcheiden müſſen, die

Digitized by Google

ordnete das Ganze, ſo daß man ihn den Geſetzgeber nannte, nach ihm Apelles, deſſen Werk an ſeinen Schüler Perſeus die ganze Theorie der Malerey umfaßt. Andere waren ihnen vorangegangen oder folgten, auch in verwandten Künſten, ihrem Beyſpiele.

Wo aber das Anſehen der Vorgänger, die Macht des Beyſpieles, die Weisheit der Lehren und die eigene Bildung des Jünglings nicht hingereicht hätten, ihn auf der rechten Bahn

(119.)

Action des Kanon nicht zu kennen, (1825) wenn gleich noch in den letzten Zeiten Sillig (Amalthea III. S. 297. u. C. A. v. Polycletus) ſich bemüht hat, jene von Hirt (über den Kanon des Polyclet S. 22.) ausgegangene, von Meyer angenommene Erklärung zu ſchützen. Es ſey ihm, ſagt er, ſehr angenehm verſichern zu können, daß jene Muthmaßung durch die von ihm verglichenen Handſchriften vollkommen beſtätigt werde. Man wird demnach nichts weniger erwarten, als daß jene Handſchriften ET auslaſſen und verbinden. Idem et Doryphorum fecit quem canona vocant, oder doch wenigſtens daß ſie eine erwünſchte Metatheſis bieten: Doryphorum fecit, quem et canona vocant. Keines von beyden! Was aber beſtätigen ſie denn? Die Interpunction laſſen ſie aus nach puerum, über die, wie bekannt, ein Jeder nach Belieben verfügt, und welche auszulaſſen der Verf. die Autorität ſeiner Handſchriften gar nicht nöthig hatte. Aber Et? das läßt ſich ausſtreichen, was freylich keine Mühe macht, oder „am Ende noch rechtfertigen,“ was allerdings Mühe machen würde, die er aber nicht hat übernehmen wollen. Die „ſinnreiche Annahme“ des Herrn Hirt ſieht alſo noch ihrer Rechtfertigung, und die Freude des Zuſtimmenden über ſie noch ihrer Begründung entgegen, die wir gern übernehmen würden, um unſern Dank für ſeinen im Ganzen ſehr ſchätzbaren, genauen und einem wahren archäologiſchen Bedürfniſſe abhelfenden Catalogus artificum in der That zu beweiſen, wenn man mit Hoffnung irgend eines Erfolges eine hiſtoriſch-kritiſche Unterſuchung anſtellen könnte, die von Hirtiſchen Vorausſetzungen ausgeht oder darauf ſich gründen müßte. (1828.) Wenn aber Lyſippus beſonders nach dem Doryphorus ſich gebildet hat, ſo konnte dieſer ſeiner Neigung beſonders zuſagen, und brauchte deßhalb nicht der Kanon zu ſeyn. Uebrigens ſcheinen die von Plinius erwähnten Werke des Polycletus ſämmtlich in Rom geweſen zu ſeyn, wohin ſie um ſo leichter kommen konnten, weil offenbar kein einziges von ihnen ein Tempelbild war, alſo an ſeiner urſprünglichen Stelle durch keine Gewähr und Waffe gegen die an ihrem Werthe noch mehr entzündete Raubſucht der römiſchen Kunſtliebhaber und Sammler mit Lictoren geſchützt war.

Digitized by Google

und in den reinen Grundſätzen der Kunſt zu erhalten, da hätte die allgemeine Bildung und das auf ſie gegründete Urtheil der Zeitgenoſſen das Uebrige gethan. Wie auch Zeiten und Meynungen wechſelten, ſo blieb doch die Einſicht in das Schöne, die ſichere Würdigung aller Formen in denen es hervortrat, und die freye Huldigung mit der es begrüßt wurde, der, wenn auch oft geſchwächte, doch nie verlorengegangene Beſitz des ganzen griechiſchen Alterthums, und in dieſem allgemeinen Urtheil die Macht, die den Künſtler vor Irrthum zu || hüten und im Rechten zu beſtärken, ſeine Fehler zu beſtrafen, ſein Verdienſt zu beſchirmen und zu tragen im Stande war.

Daß die in ſolchen Grundſätzen erzogene und durch ſolche Anſichten bewahrte Kunſt, die zugleich als Nachahmung und Veredelung ihrer ſelbſt erſcheint, in ſich übereinſtimmend, feſt und gleichmäßig ſeyn mußte, lag in ihrer innerſten Natur, und ſo erſcheint ſie auch in ihren uns übrig gebliebenen Werken. Alles, was aus ihrem Reichthum ſich erhalten hat, iſt, ungeachtet ſeiner großen Mannigfaltigkeit und verſchiedenen Würdigkeit, gleich den Werken der Natur, wie nach unveränderlichen Geſetzen als ein aus Einem Gedanken entſprungenes, in ſich abgeſchloſſenes Ganze der Schönheit und Erhabenheit gedacht und dargeſtellt. Zugleich aber löſet ſich dadurch das Räthſel von dem langen unerſchütterlichen Beſtande der Plaſtik, und ihre durch fünf Jahrhunderte fortdauernde Blüthe wird als eine nothwendige Folge jenes in ſich klaren, ſich gleichen, und in neuen Werken nur immer ſich ſelbſt wiedergebärenden und verjüngenden Geiſtes dieſer Kunſt leicht erkannt werden. Eine Zeit des Perikles und des Phidias, wie das menſchliche Geſchlecht ſie nur Einmal geſehen, mit ihrer Weisheit, Begeiſterung, Art, Richtung und Erhabenheit war nöthig, um wie anderes Gebild des menſchlichen Geiſtes, ſo die Kunſt zu jener Höhe idealer Bildung und Vollendung zu ſchwingen, der geſicherte Beſitz der damals gewonnenen Einſicht und Uebung reichte hin, ſie auf derſelben zu erhalten.

Digitized by Google

Indeß ſo groß und ſtark die Kräfte waren, welche die bildende Kunſt beſchirmten, ſo war doch unmöglich das ganze Gebiet derſelben und jeden Einzelnen, der es anbaute, zu bewahren oder alle zu gleichmäßiger Höhe zu erheben. Selbſt in den Zeiten der höchſten Blüthe wird neben dem Vortrefflichen das Mittelmäßige hervorgebracht; aber ſo durchdrungen von ſich ſelber und ſeiner ſo mächtig war das Alterthum, daß auch das Untergeordnete noch unter dem Einfluß des Geiſtes, der überall waltet, und dadurch bedeutſam erſcheint. In den römiſchen Zeiten ergreift die Entartung immer mehrere Theile des Gebietes der Kunſt und tritt beſtimmter hervor; und wiewohl der Ueberzahl von Werken, die rückſichtlich ihrer Ausführung als geringfügig und ſchlecht erſcheinen, noch gute, den frühern Werken entnommene Ideen zum Grunde liegen, ſo iſt doch nicht zu verkennen, daß die Strahlen der Sonne, die gleichzeitig über dem Mittelpunkt die edelſten Werke beleuchtet, an dieſem abgelegenen Gebiete untergeordneter Kunſt nur noch mit ſchwachem Lichte ſchimmern. Nicht ein allgemeines Beſtehen der bildenden Kunſt unter Hadrian wie unter Phidias ſollte dargethan werden, ſondern nur ein die Entartung ausſchließendes, gleichmäßiges Beſtehen derſelben in den beſten Werken, die jedes Zeitalter hervorgebracht.

Aber indem wir ein ſolches Beſtehen aus Nachrichten und Denkmälern des Alterthums nachzuweiſen und aus den Schickſalen wie aus dem Geiſt der alten Kunſt zu erklären geſucht haben, wurde zugleich darauf hingedeutet, daß die ſpätere Kunſt nicht eine gleichmäßige Wiederholung der alten ſey, wodurch jeder Unterſchied der Zeiten und Schulen aufgehoben würde. Eine ſolche Gleichmäßigkeit wäre || Knechtſchaft und unverträglich mit jedem Walten des eigenen Genius: nicht als Wiederholung, ſondern als jene zweyfache Nachahmung des Ueberlieferten und der Natur muß die bildende Kunſt der Griechen betrachtet werden, welche den Künſtler zwar nöthiget im Geiſte des Rechten zu bilden, und ſeine Thätigkeit nur als eine Fortſetzung der Thätigkeit früherer Meiſter erſchei-

nen läßt, ihn aber nicht hindert, gleich ihnen das Seinige zur Geſtaltung und Erweiterung des großen, reichen Inbegriffs vorhandener Mittel und Geſchicklichkeiten beyzutragen. Eine ſolche Nachahmung ſchließt den Wechſel nicht aus, und obwohl auf gleicher Höhe werden wenigſtens zum großen Theil ihre beſten Werke doch nach Zeit und Schulen getrennt aus einander treten und verſchieden ſeyn.

So fern nun dieſer Unterſchied zwiſchen ihnen ein äußerer, ein antiquariſcher iſt, und auf Kleidung, Geräthe, Gebräuche, Völker und Vorgänge ſich bezieht, gehört er nicht zu dieſer Unterſuchung, wohl aber der innere, welcher theils in der Handlung, dann im Style und endlich in dem Ausdrucke zu finden iſt. In dieſer dreyfachen Hinſicht unterſcheiden ſich die ſpätern Werke häufig von den frühern, und es wird darauf ankommen, hier, zum Abſchluß unſerer Unterſuchungen, wenigſtens das Weſentliche kurz anzudeuten.

Die Götterſtatuen ſind in einer um ſo mehr ruhigen Handlung dargeſtellt, je älter ſie ſind. Die uralten Palladien aus Aegina, in der Villa Albani, in Dresden, ſtehen bewegungslos und ſteif in alterthümlicher Starrheit. In der Pallas von Velletri, die wohl aus Phidias Zeit ſtammt, iſt dieſe Steifheit gebrochen, der rechte Arm erhoben, das Haupt ſanft geneigt, als hörte die Göttinn auf die Bitten eines Verehrers, für deſſen Spendung ſie die Schale vorſtreckt. Aus der ſpätern Zeit ſind mehrere Bildſäulen derſelben in raſch ſchreitender Bewegung, und faſt im Laufe. Die alterthümliche und ſchöne Bildſäule der Diana mit einer Krone von Hirſchen und allen Zeichen der Jägerinn ausgeſchmückt ſteht in gleichförmiger Geradheit, Diana als Jägerinn in ſpätern Bildern iſt faſt ohne Ausnahme in raſcher Bewegung, und dieſe Bewegung iſt zur Haſt geſteigert in der Diana von Verſailles, welche ſich auch dadurch der ſpätern Zeit des Apollo von Belvedere nähert, dem franzöſiſche Archäologen ſie auch wegen ihres Styles als ein Werk

derſelben Schule zur Seite geſtellt haben. Deßgleichen ſind die Bildſäulen des Apollo je älter deſto ruhiger in der Handlung. Der alterthümliche des Capitols iſt einförmig und beynahe gleichmäßig auf beyden Füßen ſtehend; die vom alten Typus freyen Bilder deſſelben Gottes ſind durch Stellung und Bewegung mannigfach; aber im Schwung eines raſchen Ganges, die erhabene Geſtalt dadurch voll entwickelnd und ausbreitend, hat ihn erſt der ſpäte Künſtler der Bildſäule von Belvedere dargeſtellt. Eben ſo iſt der Apollo Muſagetes, ehemals im Palaſte Barberini, über Phidias hinausrei||chend, in ruhiger Haltung; derſelbe Muſenführer aus der Villa des Caſſius im bewegten Gange des begeiſterten Sängers, und um die Beyſpiele nicht weiter zu häufen, ſo ſind die beyden Muſen von Venedig [62]), dem Apollo Barberini an Alter noch vorangehend, in gleichmäßiger gerader Stellung und ſogar die Füße an einander feſt anſchließend, während die Muſen, welche mit dem Muſagetes in der Villa des Caſſius gefunden wurden, ſich in den mannigfaltigſten Stellungen und Handlungen zeigen. Bewegtere Stellungen hatte zwar auch das höhere Alterthum, aber meiſt auf Gemälden, Reliefen und bey Bildſäulen untergeordneter Bedeutung, z. B. im Diskobol des Myron, welcher zum Wurf gebogen war, und in den zu Kampfſcenen gehörigen Statuen; die Götterbilder aber gingen aus der Ruhe und Feyerlichkeit, in welcher ſie noch Phidias und ſeine Schule gelaſſen, erſt im Verlauf der Jahrhunderte nach ihm allmählig in die größere und freyere Belebtheit der Stellungen und Handlungen über, welche das frühere Alterthum ihrer Würde nicht gemäß geachtet, aber die ſpätere Kunſt in den Kreis ihrer Darſtellungen aufgenommen hat.

Ein ähnlicher Wechſel zeigt ſich in der Art der Ausfüh-

(119.)

[62]) Die eine iſt ſchon lange bekannt, und von Zanetti statue di Venez. T. II. n. 25. als Ceres ſchlecht herausgegeben, die andere erſt in den neueſten Zeiten gleichſam neu entdeckt worden. Ich werde an einem andern Orte von dieſen merkwürdigen Bildern Beſchreibungen und Abbildungen liefern.

Digitized by Google

rung, oder im Styl.[63]) — Das Weſentliche des antiken oder klaſſiſchen Styles in der bildenden Kunſt beruht in der Behandlung der großen Flächen oder Plane der menſchlichen Geſtalt, und in dem Verhältniß der kleinen Plane zu den größern, rückſichtlich ihrer Ausbildung. Die großen Plane, welche von den Hauptgliedern der Geſtalt gebildet, und durch die gebogenen Linien an den Stellen ihrer Zuſammenfügungen umzogen und von einander geſchieden werden, dieſe Hauptflächen vor Allem zu beachten, ihnen die möglichſte Ausdehnung und Ausbildung zu geben, und ſie durch jene Scheidungslinien beſtimmt und deutlich zu trennen, erſcheint überall als die erſte Sorge jener alten Meiſter. Aber die großen Plane ſind nicht einfache Flächen, ſondern ſind aus einer Menge kleinerer zuſammengeſetzt, welche durch den Eindruck der einzelnen Gelenke, Knochen und Muskeln auf die Oberfläche der über ſie verbreiteten Haut gebildet werden und in leichten Biegungen und Schwingungen ſich aus einander erzeugen und in einander übergehen. Die Behandlung dieſer untergeordneten Flächen und ihr Verhältniß zu den Hauptplanen bildet den Unterſchied der plaſtiſchen Kunſt ſowohl bey den Völkern im Allgemeinen, als auch bey den Griechen in den verſchiedenen Zeiten und Schulen. Auch die ägyptiſchen Künſtler beachteten, den griechiſchen gleich, die Hauptflächen und gaben ihnen die möglichſte Entwicklung; ihre beſſern Werke ſind dadurch einfach, leicht verſtändlich und groß; aber ſie verſäumten, dieſelben zu erweichen, indem ſie den Nebenflächen die

[63]) Die Anſichten hierüber ſind in der Schrift v. Eméric David Recherches sur l'art statuaire, considérée chez les anciens et chez les modernes, weiter ausgeführt, welche Unterſuchungen das Beſte enthalten, was über den Styl der griechiſchen Sculptur geſchrieben worden iſt. Der Bildhauer Giraud hatte dem Verfaſſer die Grundanſichten geliefert, und da die Schrift gekrönt ward, nahm er das Seinige, und mit ihm wenigſtens den halben Preis in Anſpruch. Dieſes gab zu einem bittern Streit Veranlaſſung, der theils in Flugſchriften, theils im Publiciſten im Jahre 15. (1805.) ohne Erfolg geführt wurde. Ihn eröffnete die Lettre de M. Giraud à M. Eméric David und deſſen Antwort Réponse au libelle intitulé Lettre etc.

Digitized by Google

gehörige Sorgfalt und Ausbildung verſagten, und unterließen alſo die Bilder durch Ausrundung und Erweichung der Nebenplane der Natur nahe zu bringen. Sie ſind deßwegen, auch abgeſehen von ihrer || Stellung und Handlung, hart und ſteif geblieben. Im vollen Gegenſatz mit ihnen hat die moderne Plaſtik, hauptſächlich von Bernini bis zur Wiederbelebung des klaſſiſchen Styles, die Hauptflächen zu beachten, zu entwickeln und hervorzubilden ganz verſäumt. Sie ging ſogleich an das Untergeordnete, gab jedem Theile deſſelben die möglichſte Entwicklung und Ausbildung, und vergrub dadurch die großen Plane, gleichſam die Grundlage der Geſtalt in eine Maſſe des Einzelnen und Kleinen. Solche Werke, wie die beſten des Bernini und der älteren franzöſiſchen Schule haben oft eine große Naturwahrheit und Wärme der Behandlung; aber ſie ſind zugleich verworren, überladen und klein. In der Mitte von beyden Aeußerſten bewegt ſich der klaſſiſche Styl der griechiſchen Plaſtik. Alle Meiſter derſelben, auch die untergeordneten, haben durch jene Scheidung, Entwickelung und Hervorbildung der Hauptflächen ihren Werken eine gemeinſame, ſelbſt in den geringern ſichtbare Grundlage gegeben: ſie bildet das allgemein ſichere Kennzeichen der Antike. Nach Herſtellung derſelben gingen ſie an die untergeordneten Flächen, bemüht durch ſorgfältige Behandlung, durch die leichten Schwingungen derſelben der Geſtalt Mannigfaltigkeit, Wahrheit, Harmonie und Wärme zu verleihen, aber auch beſorgt, durch zu große Hervorbildung derſelben die Hauptflächen nicht zu beeinträchtigen und in dem Einzelnen zu begraben. Mit weiſer Sparſamkeit wogen ſie einem Jeden den Grad der Entwickelung und Ausbildung zu, welcher mit der Grundlage des Werkes verträglich iſt, und erlangten dadurch, daß ihre Werke zugleich einfach und groß, ideal und naturgemäß erſcheinen. Das Auge des Betrachters überſieht ſie leicht und findet ohne Mühe die großen Plane, den Zuſammenhang, die Bedeutung derſelben. Es verfolget dann mit gleichem Wohlgefallen die Anordnung des Einzelnen, das kluge Maaß und die unvergleichliche Kunſt, mit welcher

in oft leiſer Andeutung die kleinen Flächen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit ſich entwickeln und bedingen, und den Hauch des Lebens, der über dieſe weiſe Harmonie des Einzelnen und Ganzen hingegoſſen iſt. Die Werke der bildenden Kunſt treten auch dadurch auf gleiche Linie mit den Werken der redenden, und es iſt leicht nachzuweiſen, wie auch dieſe, z. B. eine Tragödie des Sophokles, eine Rede des Demoſthenes denſelben Geiſt offenbaret: Deutlichkeit, möglichſte Hervorbildung und Entwickelung der Haupttheile, ſeyen es Charaktere, oder Lagen der Perſonen und Verhältniſſe, und Maaß in Behandlung des Untergeordneten, der jene Hauptplane bedingenden und ergänzenden Gedanken, Erwägungen und Bilder: Klarheit bey Tiefe, Sparſamkeit bey innerem Reichthum, und darüber die Harmonie der vollendeten Form, als der Schleyer der Huldgöttinnen ausgebreitet. ||

Wie aber das weiſe Maaß in Behandlung des Einzelnen zur Schonung der Hauptflächen als das allgemeine Kennzeichen des klaſſiſchen Styles in der bildenden Kunſt erſcheint, ſo bilden die Verſchiedenheiten dieſer Behandlung unter den griechiſchen Künſtlern ſelbſt die einzelnen Arten und Geſtaltungen dieſes Styles, und die Werke der verſchiedenen Jahrhunderte zeigen hierin eine Entwicklung und einen Fortgang eben ſo beſtimmt, wie in dem, was wir von der Handlung der Kunſtwerke nachgewieſen haben.

Schon die Bildſäulen von Aegina, der Zeit des Phidias vorangehend, zeigen, ungeachtet der großen Naturwahrheit, doch ein beſtimmtes, lange befolgtes und erprobtes Syſtem der Naturauffaſſung, der Muskulatur und der Ausrundung des Einzelnen, in deſſen Beſitz der Künſtler auch ohne Modell, ſich ſelbſt überlaſſen, ſeine Werke der Satzung getreu auch in kühnen augenblicklichen Stellungen auszuführen geſchickt war. Die Geſtalten ſind ſchlank im Ganzen, gedrungen, ſelbſt hart im Einzelnen, und mehr nach einer lebendigen Anſchauung des Ganzen gebildet, als nach einer

Digitized by Google

in das Beſondere dringenden Kunde des Einzelnen und Kleinſten. Die ihnen zunächſt ſtehenden Werke der Schule des Phidias vom Parthenon haben bey Großartigkeit und Klarheit der Hauptplane noch wärmeres Leben, größere Unmittelbarkeit der Naturauffaſſung, und wieder dieſelbe Schlichtheit in Behandlung des Einzelnen und Kleinen, ſo daß kaum ein anderes Werk in gleicher Stärke wahr und ideal zugleich genannt werden kann. Daſſelbe gilt von der Venus von Melos, die ihnen in der Großartigkeit der Form und in der einfachen Wahrheit ihrer Behandlung am nächſten kommt. Jene erhabene Großheit zur mildern Schönheit herabſtimmend und dieſe Wahrheit zur Wärme und bis zur Unmittelbarkeit des Lebens ſelbſt ſteigernd ſtehet in gereinigter und idealer Form Leben athmend und beſeelt vor allen andern unter den Niobiden der Jalyſus, die ſiegreiche Zierde der Glyptothek, das Bewundernswürdigſte, die Krone aller Marmorbilder, welche das Alterthum uns überliefert hat. Eine mehr offen dargelegte, durch tieferes ſelbſt anatomiſches Studium gewonnene Kunde des ganzen Innern menſchlicher Geſtalt zeigt der Kämpfer des Ageſias, genannt der borgheſiſche Fechter, und der in mehrern Wiederholungen vorhandene ſogenannte Jaſon, und dieſe Kunde, das gelehrte Studium bis in das Einzelne und Kleinſte mit offenbarer Vorliebe für die geſuchteſte Ausbildung geltend gemacht, Laokoon, der borgheſiſche Centaur, und wieder mit der Großheit des ältern Styls vermählt, der Torſo des Hercules, dieſe drey Werke auch dadurch an das Ende der bildenden Kunſt und ihres hohen Flores herabtretend. Es ſind alſo auch im Style der Plaſtik Mannigfaltigkeit der Entwicklung und im Verlaufe der Jahrhunderte neue Weiſen der Behandlung ſichtbar, ein Fortgang nach beſtimm || tem Ziel, nicht um das Höhere zu erreichen, wohl aber um das Mannigfaltige zu erzielen, und die größere Kunde, die reichere Erfahrung der Jahrhunderte gegen die friſche Originalität der ältern Meiſter in die Wagſchale zu legen.

Noch bleibet übrig, neben der Behandlung und dem Styl einen ähnlichen Fortgang im Ausdruck nachzuweiſen, unter dem man am füglichſten dasjenige begreift, was ſich von der innern Bewegung des Gemüths in den Mienen äußerlich darſtellt.

Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen auf dem Geſicht iſt der ältern griechiſchen Kunſt vor Phidias beynahe unbekannt. Die uns übriggebliebenen Denkmale der erſten und zweyten Epoche zeigen ſämmtlich Ruhe und Gleichgültigkeit, oder dem Lächeln nahe Heiterkeit der Phyſiognomie, welche z. B. in den Bildſäulen von Aegina gleich iſt auf den Bildern der Männer und der Frauen, der Sieger und der Beſiegten, der Sterbenden und der noch im Zorn des Kampfes Begriffenen. Derſelbe Typus, den das Alterthum für das Antlitz und ſeinen Ausdruck eingeſetzt hatte, iſt bis in die Zeiten herab wiederholt, wo der griechiſche Genius männlich und ſein eigener Lehrer geworden, die Feſſeln des Anſehens brach und die Wiederholung des Ueberlieferten mit der Nachahmung des Wahren und Naturgemäßen zu vermählen wußte. Doch auch in dieſem Zeitalter der durch Myron, Ageladés, Onatas und Phidias umgeſtalteten Kunſt iſt der Ausdruck des Gemüthes in den edlern Phyſiognomien weniger bemerkbar, nicht ſowohl wegen Unvermögen der Künſtler, als wegen der Nähe der alten Satzung, von welcher man nur allmählig abließ, und wegen der Grundſätze, von denen man ausging. Der Kampf der Centauren und Lapithen in den Metopen des Parthenon aus der Schule des Phidias, zeigt den Schmerz, die Wuth und die Verzweiflung mit großer Kraft in den Häuptern der Centauren ausgedrückt; dagegen tragen die Lapithen alle auf ihrem Antlitz den Ausdruck der Mäßigung und der Ruhe. Um in den Heroen die Ueberlegenheit des Gemüthes darzuſtellen, achteten jene verſtändigen Meiſter für nöthig, dem Antlitz derſelben eine ruhige Heiterkeit zu geben, auch unter den Schrecken des Todes. Deßhalb zeigt ein jeder von ihnen in dem hartnäckigſten und furchtbarſten Kampfe

Digitized by Google

das Bild des aus dem stürmiſchen Meere hervorſteigenden Neptunus beym Dichter:

Heftig beweget erhob er ſein ruhiges Haupt aus den Wogen [65]).

Daſſelbe ſieht man in dem Fries von Phigalia aus derſelben Zeit, in welchem auch die Heldenfrauen, von jenen Ungeheuern ergriffen und fortgetragen, in gleicher Weiſe die größte Mäßigung der Gemüthsbewegungen zeigen, würdig der Gefährtinnen von Helden, die vom Schrecken nicht gebeugt, und nur der Scheu vor dem Ungebührlichen zugänglich ſind. ||

Weiter herab belebet ſich in allen Bildſäulen, welche zu der Gruppe der Niobe wirklich gehören, aus dem Zeitalter des Praxiteles, zwar das Antlitz merkbarer, aber noch immer iſt der Ausdruck des Schmerzens und des Leidens von Faſſung und Beſonnenheit gemäßigt, zumal in dem bewunderswürdigen Haupte der Mutter, deſſen große Züge ſich nur zu entfalten und zu beleben ſcheinen, um ein erhabenes, auch in der größten Schreckniß ſeiner mächtiges Gemüth zu offenbaren [66]). Ausnahmen bilden nur die jüngern

[65]) Graviter commotus et alte prospiciens summis placidum caput extulit undis. Virg. Aen. I. 128. Alte und neue Erklärer haben ſich bemüht, den Widerſpruch zwiſchen gra || viter commotus und placidum caput zu erklären, der nicht vorhanden iſt. Der Dichter, genährt in den claſſiſchen Vorſtellungen, weiß, daß die innere Bewegung des Gemüthes die Ruhe des göttlichen Antlitzes nicht entſtellen darf.

[66]) Man hat ſeit Erſcheinung der kleinen Schrift: Le statue della favola di Niobe situata nella prima loro dispositione da C. R. Cockerell, Firenze 1818, welche am Schluſſe folgende Zueignung hat: All' amico, il. Cav. Bartoldy, chi ha suggerito la prima idea di questo soggetto, ſich faſt daran gewöhnt, nach der Anſicht, die hier dem Hrn. Bartoldy zugeſchrieben wird, die Niobiden als eine für ein Giebelfeld beſtimmte Gruppe, und die auch in einem ſolchen aufgeſtellt geweſen, zu betrachten. Römiſche Archäologen haben ſchon geſucht, den Giebel aufzufinden, den ſie geſchmückt. Der am Tempel des Apollo Soſianus iſt es geweſen, denn Plinius H. N. 36. Sect. 4. §. 3. ſagt ja: Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Nioben cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit, und in heißt drin und dran, wie man es eben braucht. Wahr iſt an dieſer vielbeſprochenen Meynung das Princip

Digitized by Google

jüngern Kinder der Gruppe, welche der geiſtigen und der körperlichen Reife noch ermangelnd den lebendigſten Ausdruck des Schreckens und der Angſt in den Mienen offenbaren.

(120. 121.)

Princip der Aufſtellung, daß nämlich die Mutter mit der jüngſten Tochter in ihrem Schoße, ebenſo wie Zeus mit Eos und Thetis im oben beſchriebenen Werke des Lycius als Hauptgruppe in der Mitte, die zugehörigen Geſtalten aber nach Verhältniß ihrer Größe und Handlung ihr in gleichmäßiger Vertheilung zu beyden Seiten zu ſtellen ſind. Ob ſie aber in einer geraden Linie oder wie die Gruppe des Lycius zu Olympia im Halbkreis aufgeſtellt geweſen, läßt ſich ſchwer und nur nach ſorgfältiger Vergleichung und Zuſammenordnung der ſämmtlichen Statuen ausmitteln. Ehe man aber überhaupt an dieſe Unterſuchungen gehen kann, müßte zuvor ausgemacht ſeyn, was zur Gruppe gehört, was nicht. Mehrere Statuen außer den ſchon ausgeſchiedenen ſtehen zu Florenz mit Unrecht noch unter den Niobiden, andere fehlen. Hier vorläufig folgende Andeutungen:

Von den Statuen, welche Zannoni in der neuen Beſchreibung des Florentiner Muſeum, die auch einzeln unter dem Namen: Le statue della favola di Niobe, Pisa 1821. zu haben iſt, als zu ihr gehörig aufgezählt, iſt ihr fremd Nr. 3., die ihr Gewand hinten über das Haupt emporhebende, ruhig zur Erde blickende, weibliche Geſtalt, der man in der Gruppirung den am Boden ausgeſtreckten Niobiden vor die Füße gelegt hat, um ihr ein Geſchäft zu geben, nämlich ihn anzuſehen, ohne zu erwägen, daß ſo auch die ſymmetriſche Anordnung, die Grundbedingung einer ſolchen Gruppe, ganz unmöglich wird; Nr. 5. die zum Himmel ſehende, nach der Kleidung und Stellung des gehobenen linken Fußes eine Melpomene; Nr. 7. die auf die Kniee mit zurückgewandtem Haupte ſinkende. Es iſt eine Pſyche und öfter vorhanden, auf dem Kapitol ſogar mit den Flügeln; Nr. 8. eine mit zum Haupte erhobenem Arme, welche das obere Kleid mit der linken Hand anfaßt, urſprünglich eine Nymphe mit dem Waſſerkruge auf der Schulter, und auch öfter vorhanden.

Welche Vorſtellungen mögen ſich diejenigen von der Gruppirung eines Skopas und Praxiteles gemacht haben, die alle dieſe disparaten Geſtalten mit einem dem Vorgange in Stellung und Gebärden ganz fremden Ausdrucke in Ein Ganzes vereinigen konnten; || und doch ſtehen ſie zu Florenz vorläufig in Gyps in der Akademie alle zwiſchen den ächten eingereiht, ſammt dem Barbaren Nr. 16., wenn ich nicht irre, der zu dem Pferde gehört, das im Sprunge begriffen iſt, und mit der Gruppe ſo wenig zu ſchaffen hat, als er. Uebrigens mag die Gruppe ſchon in früher Zeit durch Zerſtreuung einzelner Bildſäulen geſchwächt, und dann durch die nicht zu ihr gehörigen, mit denen ſie gefunden wurde, ergänzt worden ſeyn. — Werden dieſe nun ausgeſchieden, ſo bleiben übrig:

Daſſelbe gilt von dem einfachen Ausdruck der Heiterkeit und Freude. Im Tanze der drey Huldgöttinnen im Muſeum Chiaramonti, einem Werke der erſten Zeit vollendeter Plaſtik, offenbart ſich auch beym Schwunge der Bewegungen die Ruhe eines erhabenen Gemüthes und zeigen ſich die Charitinnen als die ehrwürdigen

(121.)

Nr. 1. Die Gruppe der Niobe mit der jüngſten Tochter; Nr. 2. der am Boden liegende Sohn, in vielen Exemplaren in und außer Italien erhalten, der ſein Urbild in den Metopen des Parthenon hat; Nr. 4. der auf das rechte Knie geworfene, welcher zugleich gegen die Aufſtellung im Giebel einen materiellen Beweis liefert; denn der linke Fuß, mit dem er kniet, ſtreckt ſich gerade hinten aus, ſo daß er keine Wand, wie es im Giebel ſeyn müßte, unmittelbar hinter ſich haben konnte, zwar nicht im Florentiner Exemplar; da iſt der Fuß abgebrochen, und der Bruch hinten abgemeißelt worden, was um ſo leichter geſchehen konnte, weil dort der Mantel die Verſtümmelung verdeckt, wohl aber in einem andern Exemplare, das im kapitoliniſchen Muſeum ſich findet. Ferner Nr. 6. der davon eilende ältere mit der um den linken Arm geſchlungenen Chlamys. Nr. 10. die vom Pfeil getroffene Tochter, mit dem linken Arm im Nacken. Nr. 11. der jüngſte Knabe, davon eilend, welcher ſich im Vatikan wiederholt. Nr. 12. der dem davon eilenden älteren Nr. 6. entſprechende in ähnlicher Stellung. Nr. 16. die fliehende Tochter. Nr. 14. der ſogenannte Narciſſus, auf beyde Kniee geworfen, den Thorwaldſen wieder in ſeine Rechte eingeſetzt hat, weil er bemerkte, daß er mit der linken Hand auf dem Rücken eine Wunde deckt.

Daß aber außer der Mutter mit der jüngſten Tochter noch andere Gruppen vorhanden waren, iſt durch den noch nicht aufgeführten Sohn Nr. 9. offenbar, welcher mit dem rechten Arm die Chlamys wie in einem Bogen über das Haupt ſchlingt, und auf deſſen linken Schenkel ein zweytes ihm nicht gehöriges Gewand liegt. Dieſe Figur kehrt im Vatikan wieder, wo über dem Schenkel noch ein Bruchſtück von der Schweſter übrig iſt, welche, ſchon getroffen, darüber hinſank und von ſeinem aufgeſchwungenen Gewand beſchützt werden ſoll. Sie ſteht in der Galleria delle statue und iſt in der Beſchreibung des Museo P. Clem. v. Visconti, der ſo vieles Mittelgut aufgenommen hat, übergangen worden, und wird hier zum erſten Male bekannt gemacht. S. die Lithograph. Zeichnung Nr. 2. Dieſer Gruppe hat alſo gewiß eine zweyte entſprochen. Dem ſogenannten Narciſſus könnte der Jalyſus in der Glyptothek parallel geweſen ſeyn. Nimmt man außerdem noch dem jüngſten Knaben, ſo wie dem liegenden eine Statue entſprechend, ſo hat man einen Inbegriff von Bildern, die ſich zu etwas Verſtändigem ordnen laſſen, Gruppen und Einzelne, Brüder und Schweſtern, verbunden und getrennt, ein großes Ganzes, von dem nur noch ein Theil ſich erhalten hat. Folgendes ungefähr wird die Aufſtellung geweſen ſeyn:

Digitized by Google

Göttinnen, wie ſie Pindarus nennt. Eben ſo überlaſſen die Jünglinge im Fries des Parthenon, obwohl bewegt von der regen Freude des Feſtes und dem raſchen Gang der Roſſe, ſich nicht einer hervorbrechenden Luſt, ſondern zeigen auch in der Freude das Bild der Scheu und der Beſcheidenheit. Auch bey der Venus von Melos, obwohl ſie ihre eigene göttliche Schönheit zu feyern ſcheint, liegt über den großen Zügen des Angeſichts doch eine ihrer ſelbſt ſo mächtige und in ſich klare Ruhe des Gemüths, daß ſie manchem durch das Uebermaß des Ausdruckes Verwöhnten als Gleichgültigkeit erſchienen iſt.

Wie in dieſen Werken die Heiterkeit und Freude, ſo iſt in andern derſelben Zeit der Ausdruck der Betrübniß gemildert. In dem unvergleichlichen Relief[67]), welches die Trennung des Orpheus von

(121. 122.)

1. Die Mutter mit der jüngſten Tochter als Hauptſtück in der Mitte.
2. Die zwey fliehenden Töchter, die am füglichſten der Mutter unmittelbar zur Seite geſtellt werden, ||
3. Die zwey fliehenden ältern Söhne.
4. Zwey Gruppen, in denen eine getroffene Geſtalt von der andern gehalten wird.
5. Zwey Söhne auf ein Knie geſunken, halb aufrecht.
6. Der jüngſte Sohn fliehend und eine ihm entſprechende Geſtalt.
7. Zwey auf beyde Kniee geſunkene.
8. Zwey am Boden liegende.

Dieſes gäbe 18. Bildſäulen, und nimmt man an, daß die zweyte der vatikaniſchen entſprechende Nebengruppe aus zwey Töchtern beſtand, ebenſo daß dem fliehenden jüngſten und dem liegenden Sohn zwey Töchter gegenüber geweſen, ſo hätte man 8 Töchter und 9 Söhne darin. Eine andere Frage iſt, was unter den auf uns gekommenen Niobidenbildern für Original und was für Kopie zu halten kommt, deren Beantwortung jedoch einem andern Orte vorbehalten wird.

[67]) Es iſt in drey Exemplaren vorhanden: das eine mit griechiſchen Namen der Perſonen iſt in Neapel, das andere ohne Namen, und deßhalb wohl das Original, in der Villa Albani, das dritte aus der Villa Borgheſe jetzo in Paris mit den lateiniſchen Namen Amphion, Zethus, Antiope, welche zeigen, daß die übrigens vortreffliche Kopie in Rom gemacht wurde, und die wahre Deutung, welche ſich auf der neapolitaniſchen Copie noch erhalten hat, verloren war.

Digitized by Google

der Eurydice durch Mercurius darſtellt, iſt der Ausdruck eines tiefen Schmerzes durch eine wehmüthige Ergebung gemäßigt. Dem verſtändigen Künſtler genügt jene „wenig heitre Stirn" des Virgilius und die leiſe Neigung der Häupter, um alle Gefühle zu bezeichnen, die eine ſo grauſame und plötzliche Scheidung erregen mußte.

War aber jene Faſſung in Schreckniß und Schmerz, und dieſe Mäßigung in Freude und Trauer, war dieſes ruhige Maaß der Gemüther nur in dem Begriff und der Anſicht der Künſtler, oder lag es in ihrer Zeit und trat es ihnen in den Geſtalten und Gebärden ihrer Zeitgenoſſen beym Handeln und Leiden derſelben entgegen? Haben ſie in jener Welt heiterer Ruhe und beſonnener Faſſung nur das Ergebniß ihres Nachdenkens über Mittel und Art der Kunſt, oder den Ausdruck der Stimmung und Bildung der zugleich lebenden Geſchlechter, wenn auch geläutert und erhöhet, dargeſtellt? Daß dieſes der Fall ſey und jene glücklichen Meiſter nur || um ſich zu blicken brauchten, um durch den ſie umgebenden beſſern Theil der Jugend und des Alters dieſelbe Scheu und Ruhe dargeſtellt zu ſehen, die ihnen als der Ausdruck eines ſittlichen in ſich klaren Gemüthes der würdigſte Gegenſtand ihrer Kunſt zu ſeyn ſchien, wird Jeder leicht wahrnehmen, der Art und Sitte jener Zeit, dasjenige was galt und geachtet, von der Jugend wie vom Alter begehrt, von ihnen geprieſen wurde, näherer Betrachtung unterwirft. Die bildende Kunſt war hier ſo gut und ſo vollſtändig Ausdruck einer durch alte Sitte, Frömmigkeit und innern Frieden glücklichen Zeit, wie die Malerey der deutſchen und alt-italiſchen Schule bis Albrecht Dürer und Raphael. Wem bey den Griechen hierin ein Zweifel bliebe, den würde die Betrachtung der Bildniſſe von Feldherrn, Staatsmännern, Philoſophen und Dichtern, von Archilochus und Solon bis herab auf Thukydides und Plato vollends überzeugen, in denen dieſelbe Großartigkeit, Faſſung und Ruhe ſich darſtellt, welche wir als den Ausdruck der

Digitized by Google

bildenden Kunſt in ihrer Zeit nachgewieſen haben. Vergleicht man mit dieſen einfachen und ernſten Bildniſſen die aus den folgenden Zeiten, ſo iſt in ihnen ein ganz umgewandelter Charakter nicht zu verkennen[68]). So zeigen die Bilder von Ariſtoteles und Demoſthenes die ganze Stärke des Kampfes, welchen jener mit den ſchwerſten Aufgaben des menſchlichen Forſchens, dieſer mit großen Leidenſchaften und harten Schickſalen zu beſtehen gehabt, und die Anſtrengung des Geiſtes und Gemüthes hat in ihren energiſchen Zügen tiefe Furchen zurückgelaſſen. Die Bilder des Menander und Poſidippus ſind ein Ausdruck der Ueppigkeit und Verweichlichung und eines Gemüthes, das mehr von behaglichen und leichten, als von großen und ernſthaften Gedanken bewegt wird. In andern iſt das Uebergewicht unwürdiger Beſtrebungen und der Entartung, in welcher die zum Schlimmern gewandte Zeit mehr und mehr erkrankte, nicht zu verkennen, im Ganzen aber leuchtet aus dieſen Bildniſſen hervor, daß der Charakter der Zeit, die aufgeregter und mannigfacher, aus dem feyerlichen Ernſt und der ſchlichten Klarheit der Frühern in ſtürmiſche Leidenſchaften und in die Anſtrengung vielfacher Beſtrebungen oder in auflöſende Ueppigkeit hineingerathen war, ſich auch auf den Bildungen der Menſchen abdrückte. Nur die ſpätern Häuptlinge der philoſophiſchen Schulen der Akademie, der Stoa, tragen noch auf ihrem ehrwürdigen Antlitz das Gepräge der Ruhe und der ſtillen Würde, von der ihr dem Drange des Lebens entzognes Gemüth fortdauernd erfüllt war. Daß die Kunſt, die bildende be-

68) Wem dieſe Veränderung zu ſchnell vorkommen ſollte, der vergleiche in gleichzeitigen Kupfern und Gemälden die alten kräftigen und noch großartigen Geſichter des franzöſiſchen Adels unter Ludwig dem Vierzehnten mit der leeren Fadheit und Kraftloſigkeit, welche dieſelben Geſchlechter ſchon in den Bildniſſen aus der Zeit der Regentſchaft und noch mehr während der Regierung von Ludwig XV. zeigen. Doch ſoll dieſe Vergleichung auf nichts als auf die Schnelligkeit ſolcher Veränderungen bezogen werden.

ſonders weder jetzt noch ſpäter, da die römiſchen Geſtalten in ihren Kreis eintraten, dahin ſich herabließ, dasjenige, was die ſchlimmere Zeit Leidenſchaftliches, Ueberſpanntes und Entartetes in ſich darſtellte, in ihre höheren Bildungen überzutragen, daran wurde ſie durch die ſtrenge Feſtigkeit der Muſter und Geſetze gehindert, denen ſie zu folgen genöthigt || war. Dagegen ſehen wir ſie bemüht, das Beſſere was in dieſer Umgeſtaltung hervortrat, in ſich und in den Kreis ihrer Bildungen aufzunehmen. Dieſes aber iſt ein mehr bewegter und mannigfaltiger, ein ſtärkerer Ausdruck des Gemüthes auf dem Angeſicht auch der idealen Geſtalten. Die Züge der Venus von Melos kehren in der mediceiſchen wieder, aber mit größerer Innigkeit und Wärme des Gefühls; was ſie an Adel und Großheit verlieren, gewinnen ſie an Anmuth und gefälligem Weſen. Der Diſkobol des Myron, in ſehr vielen Wiederholungen auf uns gekommen, zeigt bey wenn auch augenblicklicher, doch angeſtrengter Bewegung, die größte Ruhe in den Mienen; der Fechter des Agaſias, in ähnlicher Bewegung, trägt das Aeußerſte der Anſtrengung und Ermattung auf ſeinem Angeſicht. Bewegter als in allen andern Bildern iſt das Haupt der Diana in der herrlichen Statue von Verſailles, die auch durch Handlung und Styl neben den Apollo von Belvedere herabrückt. Dieſer Apollo ſelbſt aber, großartiger und entwickelter in den Formen des Leibes und Antlitzes als alle, die ihm an Alter vorangehen, vereiniget mit dem höchſten Adel ein von tiefem Zorne bewegtes Gemüth, in einem Ausdruck, und zugleich in einem Schwung der kühn vorſchreitenden Geſtalt, wie ihn die frühere Zeit nicht in plaſtiſchen Werken, wohl aber die Homeriſche Schilderung der Phantaſie gezeigt hatte:

Und es erklang das Geſchoß auf den Schultern des zürnenden Gottes,
Als er im Schwung annaht', und er wandelte ähnlich dem Nachtgraun [69]).

(122.)

69) Hom. Il. α, v. 46.

Während aber in dieſem Werke die Entrüſtung des Gottes durch die Würde ſeiner göttlichen Natur gemäßigt wird, iſt in dem Laokoon der Ausdruck des Schmerzes mit einer Gewalt ausgeführt, welche von der Ermäßigung eines heroiſchen Gemüths kaum noch die leiſeſte Spur übrig läßt. Ungeachtet deſſen, was Winckelmann und Andere nach ihm hierüber geſagt, geht er über die Grenzen gerechten Maßes hinaus und zeiget zu ſehr ein im ärgſten Kampf unterliegendes Gemüth, ſchon nah, ja ſchon hingegeben dem Schreckniß der Verzweiflung. Doch hört das Werk deßhalb nicht auf, eines der größten Wunder der Kunſt und der menſchlichen Schöpferkraft zu ſeyn.

Dieſe Umwandlungen, welche die bildende Kunſt während der fünf Jahrhunderte ihres hohen Flores ohne je zu entarten in Bezug auf Handlung, Styl und Ausdruck erfahren hat, reichen in vielen Fällen hin, unter dem Beſten, was uns geblieben iſt, das Frühere von dem Spätern zu unterſcheiden, und in den Werken den Charakter der Zeit, die es hervorgebracht, zu erkennen. Mit Darlegung derſelben ſind wir zugleich an dem Ziele dieſer Unterſuchungen angekommen. ||

Nachdem die Anſichten von Winckelmann über Urſprung, Entwickelung und Beſtand der bildenden Kunſt der Griechen, über Scheidung des Hetruriſchen und Griechiſchen, des Frühern und Spätern durch Unterſuchungen ſeiner Nachfolger und durch neue Entdeckungen wichtiger Kunſturkunden des Alterthums theils erſchüttert, theils zuſammengeſtürzt waren, galt es, das Gebäude nach neuem Plane und dem Stande dieſer Studien gemäß, wieder aufzurichten, und ſind die entwickelten Anſichten begründet, ſo zeigt die bildende Kunſt unter den Griechen zwey Epochen, jede von beynahe gleicher mehr als fünfhundertjähriger Dauer, die eine des ſymboliſch-heiligen, die andere des vollendet-idealen Styles, jede bewahret durch alte Satzung und den Geiſt der Zeitalter, eigenthümlich durch ihre Natur, überraſchend durch ihre

Digitized by Google

Feſtigkeit und Dauer, und die jüngere groß durch ihren Erfolg, beyde durch eine hundertjährige Epoche der Entwickelung voll hoher Eigenthümlichkeit verbunden, und in dieſen Dreyen ein großes in ſich abgeſchloſſenes Ganzes, dem an Umfang und Mannigfaltigkeit, an Sicherheit der Grundſätze und Weisheit der Anſichten, an Schönheit und Erhabenheit, im Gebiet des menſchlichen Geiſtes kaum eine andere That oder Erſcheinung kann verglichen werden.

Digitized by Google

Erſter Nachtrag
zur dritten Abtheilung.

Zur Erleichterung der Ueberſicht wird es gut ſeyn, die Wahrnehmungen. auf denen dieſe Lehre von den Kunſtepochen beruht, hier in größter Einfachheit an einander zu reihen.

Die bildende Kunſt iſt ſchon im Homeriſchen Zeitalter zu feſter Form gelangt, und Hephäſtos wird vorgeſtellt, arbeitend nach einem Relief, welches Dädalus der Ariadne gebildet hatte, und die Nachahmung der alten Kunſt gleichſam durch ſein Beyſpiel einſetzend. Ihre früheſte Geſtaltung entweicht alſo der hiſtoriſchen Zeit, und fällt in die erſte Zeit (Origines) des Volkes. Jenſeits dem Dädalus liegen ihre Anfänge, und die Ueberlieferung der Fremden, der Aegyptier, Phönikier, dießſeits ihre früheſte Selbſtſtändigkeit. Bis zur 50. Ol. iſt nirgends ein Fortgang zum Beſſern ſichtbar, und die Kunſt hat demnach ſich wie im Orient genügen laſſen, während dieſer ganzen Zeit die überlieferten Formen zu wiederholen.

Um Ol. 72. traten ſchon die erſten Werke der vollendeten Plaſtik hervor. Der Zeitraum von 22 Olympiaden wird alſo die Entwickelung derſelben, ihren Uebergang aus der überlieferten in die vollendete Form umfaſſen.

Digitized by Google

Von Ol. 72. bis Ol. 224. von Phidias bis Hadrian läßt ſich eine Reihe berühmter Meiſter und in gleichem Geiſte ausgeführter Werke nachweiſen. Die bildende Kunſt hat ſich alſo während dieſer Zeit in ihren beſten Werken auf gleichmäßiger Höhe behauptet.

Indem wir hiemit die über jene beyden erſten Epochen aufgeſtellten Anſichten ihrem Schickſal überlaſſen, wollen wir über die letzte noch einiges Hiſtoriſche beybringen.

Winckelmann, von dem die genauere Erforſchung auch des Hiſtoriſchen in dieſem Gebiete beginnt, unterwirft die bildende Kunſt bey Weitem zu ſehr dem Gange der politiſchen Begebenheiten, beſonders von Athen. Mit der Kataſtrophe des peloponneſiſchen Krieges ſcheint er ſie faſt vernichtet anzunehmen, denn nach der Aufrichtung von Athen durch Konon „erwachte, wie er ſagt, die Kunſt, die mit Athen immer einerley Schickſale gehabt, damals von Neuem.“ B. 9. K. 5. §. 9. Er weiß für dieſe gebrechliche Anſicht bloß den Umſtand anzuführen, daß die Schüler der vorigen berühmten Meiſter, Kanachus, Naukydes, Dinomenes und Patrokles ſich nach Plinius in der 95. Ol. gezeiget. Von gleicher Art ſind die folgenden Bemerkungen, daß die kurze nach der Schlacht bey Leuktra unter perſiſcher Vermittelung eingetretene Waffenruhe den Plinius ſollte veranlaßt haben, die Blüthe einer Reihe von Künſtlern in Ol. 102. zu ſtellen, ſo wie die Ruhe nach der Schlacht bey Mantinea ihn beſtimmt, die folgende mit Praxiteles unter Ol. 104. zu ſetzen. Hier hat bereits Heyne „über die Künſtler-Epochen beym Plinius S. 174. ff. der antiq. Auff. 1. St.“ die Unhaltbarkeit der Vorſtellungen ſcharf dargelegt. — Mit Praxiteles ſetzt Winckelmann §. 15. den zweyten und ſchönen Styl der griechiſchen Kunſt, nach eigener Annahme; denn weder unterſcheiden die Alten alſo ſeine Werke von den frühern, noch können wir es, da uns nicht vergönnt iſt, den viriliter puerum oder den molliter juvenem des Polycletus, und den impuberem Apollinem des Praxiteles zu vergleichen, noch iſt eine ſolche Trennung bey der Gleichmäßigkeit der griechi-

ſchen Kunſt möglich. Dazu ſchließt der Umſtand, daß ein Künſtler größere Weichheit in ſeine Formen gebracht, den Fortgang der größern Stärke in den Werken Anderer keineswegs aus. In ſolchen Dingen Styl und Epochen unterſcheiden zu wollen, iſt ein eitles Beſtreben, und jedes in dieſer Weiſe neu Hinzugekommene kann nur als eine Bereicherung der Kunſt im Einzelnen betrachtet werden, neben der alle frühern Formen fortbeſtehen. Doch den Anſichten Winckelmanns iſt es nun ganz gemäß, daß er B. 10. K. 1. §. 1. unter Alexander mit der höchſten Verfeinerung der Kunſt auch die Zeit „der letzten großen Künſtler“ ſetzt. Dahin werden nun Ageſander mit dem Laokoon und Apollonius, des Neſtor Sohn, mit dem Torſo zurückgeſtellt. Ihnen iſt der ſogenannte Koloß des Phidias dann in unſern Zeiten nachgefolgt, ebenſo die übrigen, und nur die den beſten ebenbürtige Gruppe des Nil bey Auguſtus zurückgeblieben, über den ſie ſich nicht zurückbringen läßt. War aber einmal auf dieſe Weiſe ein Kreislauf des Aufblühens, kurzen Beſtehens und Sinkens nach den belobten Vorſtellungen von menſchlicher Schwäche, die den Beſtand ausſchließt, und vom wachſenden Sittenverderben, das auch die Kunſt anſteckt, zugleich mit Umbildung aus einem Styl in den andern gewonnen, aus dem gewaltigen in den hohen, aus dem hohen in den ſchönen, aus dem ſchönen in den reizenden, und dann ſo fort und herab, ſo trat das Geſchäft der Künſtler ein, zu beſtimmen, welchem Style dieſer erfreulichen Gallerie ein jedes bedeutende übrig gebliebene Werk angehöre, oder wie in denjenigen, deren Zeit und Urheber bekannt ſind, ſich der ihnen angeſonnene Styl nachweiſen und in ſeinen Haupteigenſchaften erkennen laſſe. Dieſe Wahrnehmungen und Lehren, von einer wohl genährten Phantaſie und gehörigem Selbſtvertrauen unterſtützt, brachten es ſo weit, daß man die Hoffnung zu faſſen berechtigt war, an die Stelle der magern auf ſparſame hiſtoriſche Kunde und ſichtende Kritik gebauten Kunſtgeſchichte werde bald eine ganz neue und friſchere aus den Kunſtwerken ſelbſt gezogene geſetzt werden, die ſtatt ſich viel mit alten Schrifttexten und Ausgaben, Handſchriften, verſchiedenen Lesarten, Vergleichungen

Digitized by Google

und Sichtungen der Nachrichten abzugeben, den Philologen ſeiner Wege ſchickt und an die lebendigen Marmorbilder, vivos de marmore vultus, tritt, um aus ihnen über Meiſter und Zeiten dasjenige zu entnehmen, was uns die Ueberlieferung nur ſpärlich gegönnt oder ganz verſagt hat. Nicht als Gelehrter, ſondern als Künſtler wird man ſodann die Geſchichte der bildenden Künſte bey den Griechen ſchreiben, wie der neueſte Technologus, Heinrich Meyer, mit edler Offenheit von ſich bekannt hat. Fern ſey von mir der Gedanke, dem würdigen Greiſe das durch langen Eifer und warme Liebe für das bildende Alterthum erworbene Lorbeerreis von der Stirne zu ziehen: neque illi detrahere ausim Haerentem capiti multa cum laude coronam, oder den Nutzen gering anzuſchlagen, den praktiſche Kunſtübung der Archäologie gebracht; aber nöthig iſt es doch, auf den Stand der Sachen außer dieſem Buch und dem Kreiſe von Vorſtellungen, in dem es ſich bewegt und hält, hinzuweiſen.

Was nun erſtlich das Verfahren derjenigen anbelangt, die aus den plaſtiſchen Kunſtwerken der Alten die Zeit ihres Urſprungs glauben beſtimmen zu können, ſo ermangelt daſſelbe des innern und des hiſtoriſchen Grundes, und kommt deßhalb, in Anwendung gebracht, mit ſich in Widerſpruch. Ein innerer Grund iſt nicht vorhanden, weil nicht abzuſehen, warum nicht ein hochbegabter Meiſter der ſpätern Zeit, genährt von den Anſichten und von dem Geiſte der Frühern nach dieſen Anſichten und in dieſem Geiſte ſein Werk auszuführen im Stande ſeyn ſoll, und ein äußerer eben ſo wenig, weil die hiſtoriſch am meiſten beglaubigten Werke erſten Ranges wie die Bildſäulen des Jlyſſus und des Nil in ihrer Ausführung eine ſolche Uebereinſtimmung haben, daß es rein unmöglich iſt, aus dem Styl die Jahrhunderte wahrzunehmen, die zwiſchen ihrem Urſprunge liegen, und ein jeder Kenner des Plaſtiſchen ohne Kunde des Hiſtoriſchen ſie eher für gleichzeitig halten würde. Zwar iſt in Andern ein Fortgang, wie wir ihn im Texte nachgewieſen, der das Spätere von dem Früheren zu ſcheiden erlaubt, ſichtbar, aber dieſer Unterſcheidungsgrund fällt ganz weg, wo wie in dem ge-

Digitized by Google

nannten Werke der ſpätere Meiſter die größere Feinheit und Raffinirung der Zeitgenoſſen verſchmäht, um in der einfachen und großartigen Weiſe der Vorfahren zu arbeiten. Wen dieſe Darlegung nicht von der gänzlichen Unhaltbarkeit des Verfahrens überzeugen ſollte, der müßte durch den Erfolg ſeiner Anwendung davon überzeugt werden, wie ſie ſich in unſern Tagen an dem Koloſſe von Monte cavallo gezeigt hat; Künſtler von bedeutendem Namen ſetzen ihn in die Zeit des Phidias, andere nicht minder achtbare werden durch ſeine Vorzüge nicht abgehalten, ihn unter die Kaiſer zu weiſen, wohin äußere Gründe ihn zu ſtellen gebieten, und wie läßt ſich ein ſolcher Widerſpruch anders als durch die Wahrnehmung auflöſen, daß es dem Künſtler der Kaiſerzeit möglich war, im Geiſte der Perikleiſchen zu arbeiten, und daß in dieſem Falle der Unterſchied des Styls, den jener Grundſatz, wenn er gelten ſoll, als allgemein und nothwendig vorausſetzt, nicht vorhanden iſt. So nöthig es alſo auch ſeyn mag, auf Styl und Bearbeitung zu achten, die feinen Unterſchiede, gleichſam den ſtillen Gang der Kunſt in ihnen zu belauſchen, ſo muß doch eine jede Kunſtgeſchichte, welche ſich nicht begnügt, das geſchichtlich Sichere durch Beyziehung der Kunſtwerke zu äutern, ſondern den Styl derſelben zum Ordner des Geſchichtlichen erhebt, und darnach über die Zeiten und Schulen der einzelnen Kunſtwerke entſcheidet, nothwendig in der Anlage verfehlt ſeyn und des Grundes ermangeln.

Was nun aber das Aufhören der großen Meiſter nach Alexander und die Zuſammendrängung alles dem Beſten Ebenbürtigen in jene frühe Zeit anbelangt, ſo bemerkte ſchon der große Leſſing in Bezug auf Laokoon das Unhaltbare der Anſicht, als es darauf ankam, den von ihm zuerſt beſtimmter nachgewieſenen ſpätern Urſprung der Gruppe zu ſchirmen.

„Warum,“ ſagt er Abſchn. XVI., „hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers ſeyn können, welchen die verſchwenderiſche Pracht der erſten Kaiſer unter den Künſtlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und ſeine Ge-

hülfen die Zeitverwandten eines Strongylion (?), eines Arceſilaus, eines Paſiteles, eines Poſidonius, eines Diogenes ſeyn? Wurden nicht die Werke auch dieſer Meiſter zum Theil dem Beſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht hatte, gleichgeſchätzt? Und wenn noch ungezweifelte [unbezweifelte] Stücke von ſelbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe ſich aus nichts ſchließen, als aus ihrer Kunſt, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren [wohl: wäre nicht eine göttliche Eingebung nöthig, um den Kenner zu bewahren], daß er ſie nicht ebenſowohl in jene Zeiten ſetzen zu müſſen glaubte, die Herr Wickelmann allein des Laokoon würdig zu ſeyn achtet?" [wohl: die Herr Winckelmann allein würdig achtet, des Laokoon ſeine, oder die Zeiten des Laokoon zu ſeyn.)

Dieſe Anſichten eines ſcharfſehenden und genau verbindenden Mannes ſind durch die Erfahrungen der folgenden Zeiten theils beſtätigt, theils noch mehr entwickelt worden, beſonders als die Vereinigung des Beſten, was die alte Kunſt auf uns gerettet hat, in Paris die Punkte der Vergleichung vervielfältiget, und die Betriebſamkeit des Lord Elgin die Kunſturkunden aus dem Parthenon nach London gebracht und der großen Sammlung in Paris in der Weiſe entgegenſtellt hatte, daß nun erſt eine rechte Vergleichung des Frühern und Spätern möglich wurde. Als ich in den Jahren 1813, dann 1814 nach der erſten Reſtauration ſieben Monate in Paris zu leben Gelegenheit hatte, fand ich unter den ausgezeichneten Archäologen und Bildhauern, welche ſich damals um Visconti, als den Mittelpunkt eines ſehr regen und gründlichen Studiums der Kunſtgeſchichte bewegten, die Meynungen im Begriff, ſich über die auch unter den Römern fortgehende Dauer und Originalität der griechiſchen Kunſt zu verſtändigen und feſtzuſtellen. Bey meiner Rückkehr nach Paris im Jahr 1815 hatte indeß Visconti in England die Marmorbilder vom Parthenon geſehen und unterſucht. Ihm folgte kurz darauf Canova, mit dem ich bey dieſen ächteſten Urkunden vollendeter griechiſcher Plaſtik im Burlingtonhaus zu London zuſam-

mentraf. Die Erfahrungen, welche hier gewonnen und dann bey Visconti ausgetauſcht und verglichen wurden, dienten jener Anſicht zu einer neuen Stütze, und wie hoch auch die Werke vom Parthenon wegen ihrer Naturwahrheit, Großheit und Vollendung geſtellt erſchienen, wurde doch dem Beſten der römiſchen Zeit, dem Nil, dem Tiberſtrom, dem Torſo, dem Barberiniſchen Faune neben dem Ilyſſus, dem Neptun, dem Theſeus einſtimmig ihr Ehrenplatz angewieſen. Ich trug deßhalb kein Bedenken, dieſe Anſichten über den lang dauernden Beſtand der griechiſchen Plaſtik ſchon vor 9 Jahren am Schluſſe der erſten Abhandlung niederzulegen, und was ich ſeitdem in Italien geſehen und beobachtet habe, hat mich in ihnen nur befeſtigt. Auch ſehe ich, daß ſie wie in Visconti's ſpätern Werken, ſo beſonders in den Beſchreibungen zum Muſeum von Bouillon in verſchiedener Weiſe hervortreten, deſſen Urheber S. Victor, wie ſchon erinnert, meiſt nach Visconti's Mittheilungen gearbeitet hat. Im Discours préliminaire findet man, freylich in vieler Hinſicht einſeitig und beſchränkt, eine zuſammenhängende Darlegung derſelben. Zum Theil mit Visconti's eigenen Worten bezeichnet er ſie aber in der Beſchreibung des Apollo von Belvedere. VIII. Livraison.

Cette statue fut faite sans doute pour ces maitres du monde, et sa perfection, celle qu'on ne peut s'empêcher de reconnaitre dans une succession de monumens qui nous conduit jusqu'au siècle d'Hadrien fournissent une preuve non moins évidente, que pendant cette longue et dernière période de sa gloire la sculpture n'avait point cessé de produire de dignes rivaux des Phidias et des Praxitèle. L'imitation, cette lumière des beaux arts, ce principe fécond, auquel se rattachoient toutes les études, toutes les méditations des disciples de cette école fameuse suffit pour expliquer cette suite non interrompue de grands artistes (weder reicht die Nachahmung allein dazu hin, noch kann von einer Schule geſprochen werden, da die Plaſtik über alle griechiſchen Städte und Reiche und zuletzt auch über Italien in gleicher Art und Uebung ausgebreitet war), et fait

Digitized by Google

même concevoir qu'ils aient pu surpasser quelquefois leurs plus habiles devanciers. Les yeux sans cesse fixés sur les productions de ces excellens maitres, s'emparant sans scrupule des poses, des caractères de leurs figures, des motives de leur draperies, en un mot de leurs plus belles conceptions, ils pensaient que c'était faire un digne usage de toutes les ressources de leur talent et de leur génie, que de les employer à épurer encore davantage ces belles formes, à donner plus de souplesse à ces attitudes, plus de legèreté à ces draperies, aimant mieux et avec raison sans doute faire quelques pas de plus vers la perfection sur les traces d'aussi nobles modèles que de hasarder eux-mêmes des conceptions moins élevées et moins parfaites. Hierauf Visconti mit ſeinen eigenen Worten: C'est par un effet de cette maxime (dit encore M. Visconti) que la Venus de Cnide est devenue avec quelques changemens sous le ciseau de Cleoméne la Venus de Médicis et sous celui d'un autre inconnu la Vénus du Capitole. C'est par ce même que l'Hercule de Lysippe, dont il nous reste une copie antique en marbre (im Hofe des Palaſtes Pitti zu Florenz) est devenu par l'habileté de Glycon l'Hercule colossal de Farnèse; et c'est par ce moyen encore que des statuaires ignorés dans l'histoire, parcequi'ls ont été postérieurs à la plupart des auteurs grecs qui avaient écrit sur les arts, nous ont laissé des ouvrages tel que le Torse, le Faune dormant et les Antinous, chefs-d'oeuvre accomplis qui nous portent à croire que ces artistes avaient surpassé (?) les maitres de l'ancienne école.

Dieſe Anſicht, geſchöpft aus einer Reihe ſicherer Urkunden, erklärt aus den Schickſalen, entwickelt aus dem Geiſt der alten Kunſt, geſtützt durch das Anſehen großer Künſtler und Archäologen iſt es, welche dieſe Abhandlung weiter zu begründen und unter uns geltend zu machen ſich bemüht, zu einer Zeit, wo durch die obengenannte Schrift von Meyer die alte, ſchon durch Leſſing erſchütterte, hinter der Gegenwart und ihrer Kunde um wenigſtens 30 Jahre zurückſtehende, geſchützt und empfohlen wird. — In Bezug auf den Torſo, welchen ſeine Kunſtgeſchichte

zum

Digitized by Google

zum Phidias hinaufbringt, und die Gründe für ſeinen ſpätern Urſprung, wie ſie Visconti M. P. Cl. 77. S. 97. entwickelt hatte, ſagt er in den Anm. zu Winckelmann B. 6. S. 256. „Die Gründe, welche Visconti anführt, um nach ſeiner Meynung wahrſcheinlich zu machen, daß der Meiſter des Torſo um die Zeit des großen Pompejus zu Rom gearbeitet habe, ſind nach unſerm Ermeſſen gehaltlos. Ohnehin des Streitens müde, glauben wir daher, uns der Widerlegung ſolcher Gründe entziehen zu dürfen.“ Schade, daß dieſe Müdigkeit gerade vor dem Beweiſe eingetreten iſt, der übrigens dem Verfaſſer nicht leicht geworden ſeyn würde, weil es ſich um Dinge dabey handelt, die außer ſeinem Bereich als Künſtler liegen. Deßgleichen heißt es über die Gründe für den ſpätern Urſprung des Laokoon, welcher in ſ. Kunſtgeſch. kaum eine flüchtige Erwähnung gefunden hat, S. 208. in den Anmerkungen zu Winckelmann B. 6. S. 205. „Feſt überzeugt ſind wir, und Alle, die mit uns in der Hauptanſicht über die antike Kunſt übereinkommen, werden ebenfalls überzeugt ſeyn, daß die Gruppe des Laokoon kein unter den römiſchen Kaiſern entſtandenes Werk iſt, ſondern zuverläſſig früher und nicht lange nach der Zeit verfertiget iſt, da die Kunſt bey den Griechen ihren höchſten Gipfel erſtiegen hatte. Wäre es anders, ſo müßte man nicht mehr an ein allmähliges Erheben und Sinken der Kunſt glauben dürfen, ja es würde folgen, daß auch in unſrer, für die bildende Kunſt ſo dürren und entgeiſterten Zeit noch ein gleich vollkommenes Werk entſtehen könnte. Aber Niemand, der mit der Kunſtgeſchichte bekannt iſt, wird eine ſolche anmaßende Behauptung wagen wollen.“ Ich bemerke hierüber nur noch Einiges, da unſere vorhergehende Arbeit die dieſer entgegenſtehende Anſicht ſchon behandelt hat. Von dem Glauben kann es ſich wohl in der Kunſtgeſchichte nicht handeln, oder ſoll er doch ſeinen Platz darin haben, ſo wird man ſich eben entſchließen müſſen, zwiſchen Erheben und Sinken der Kunſt den Artikel von ihrem Beſtande einzuſchieben, wenn er ſich als zum Ganzen gehörig erwieſen hat. Uebrigens hat ſich unſere Zeit gerade für die bildende Kunſt in den hochachtbaren Schulen von Canova

und Thorwaldſen gar nicht ſo dürr und entgeiſtert erwieſen, wie ſie dem Verf. erſcheint. Die Schule des letztern darf nur auf der hohen Bahn des claſſiſchen Alterthums fortgehen, um ſich fortdauernd mehr zu läutern und zu erheben; und bey dem großen Geiſte, der ihren Urheber erfüllt und leitet, kann es ihr wohl noch gelingen, Werke hervorzubringen, welche verdienen, neben den beſten des bildenden Alterthums genannt zu werden. — (1825.)

Herr Heinrich Meyer hat an Herrn Hirt S. 249 gegen dieſe Anſichten einen Vertheidiger gefunden, deſſen er nicht bedurft hat. Denn weder iſt mir in den Sinn gekommen, ihn zu „bemitleiden" noch ihn durch die Benennung Technologus herabzuſetzen; im Gegentheil nehme ich den Namen, wo ich von den Künſten handle, als den allein paſſenden für mich eben ſo in Anſpruch, wie den des Grammaticus, da wo die Unterſuchung der Sprache angehört. Deßhalb bin ich auch weit entfernt, da Herr Hirt mich als einen ſolchen ihm entgegenſtellt, dieſes von mir zu weiſen, und möchte nur, daß ich ein recht guter Grammatikus wäre, oft mit Joſeph Scaliger im Geheim wünſchend: utinam essem bonus grammaticus! sufficit enim fere ad omnia esse bonum grammaticum; und vollkommen überzeugt, daß in dem Maaße als ich es wäre, mir beſſer gelingen würde, die Fackel des Lichtes in die Dunkelheit dieſer hiſtoriſch-kritiſchen Unterſuchungen auf dem Gebiet der Archäologie zu tragen, in dem Herr Hirt mit ſeinen Genoſſen umherjrrt ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένος. Ob aber Herr Heinrich Meyer eine Apologie wünſchen kann, nach welcher in ſeinem Werke „Alles auf ein Leſebuch für die größere Welt berechnet iſt" und das Ordnungsloſe ſo wie die gehäuften Jrrthümer in ſeiner Kunſtgeſchichte mit der Verehrung des großen Winckelmann entſchuldigt werden, iſt ſehr die Frage. Einem Anderen würde dabey das Gebet des Franzoſen einfallen, der wünſchte, daß ihn Gott vor ſeinen Freunden bewahren möchte. Es mag ſein Gutes haben mit der Bitte: „Verwirre unſere Cirkel nicht, wir wollen auch die deinigen

nicht ſtören", ſo lange die Zeiten ruhig ſind, und Lehren und Kenntniſſe ſich in hergebrachten Kreiſen drehen; anders aber iſt es, wenn die Gebrechlichkeit einer Sache an das Licht geſtellt und wenn es nöthig wird, den haltlos gewordenen Bau abzubrechen, und an ſeinem Ort einen neuen aufzurichten. Dann iſt ein Jeder, welcher in ihm ſeine Wohnung und ſeine Einrichtung hat, in dem nothwendigen Fall, ſein Dach und Fach zu ſchirmen oder zu räumen, auf die Gefahr, daß die Trümmer über ihn und ſeinen alten Hausrath zuſammen brechen. Eine ſolche Kataſtrophe über jene alten Wohnungen der Hirte, Meyer und ihrer Freunde herbeyzuführen, war die Abſicht dieſer Abhandlungen, und täuſchen wir uns nicht, ſo iſt kein einziger ihrer zahlreichen Strebepfeiler unerſchüttert geblieben.

Doch nachdem wir auch in Bezug auf die dritte Abhandlung den Gegnern in den Anmerkungen durch das Einzelne her beachtend, beſtreitend, beſſernd gefolgt ſind, bleibt übrig zuſammenzufaſſen, was einige derſelben gegen dieſe letzte Abtheilung der Schrift und die Beweisführung für den gleichmäßigen Beſtand der griechiſchen Plaſtik zwiſchen Perikles und Hadrian aufzuſtellen geſucht haben.

Herr Prof. K. O. Müller erkennt B. XXXIX. die Folge der hier dargelegten Lehre vollkommen an, daß nämlich die Reſultate dieſer dritten Abhandlung, wenn ſie Eingang fänden, die Geſtalt der Kunſtgeſchichte für die alexandriniſche und römiſche Zeit eben ſo umändern müſſen, wie die der erſten Abhandlung für den Zeitraum vor Olympias 50. In Bezug nun auf die Worte des Textes, die Plaſtik habe ſich während jener Zeit ohne je zu ſinken und zu entarten in gleichem Geiſte und auf gleicher Höhe behauptet, bemerkt er: „Hier muß Recenſent zu allererſt ſeine Verlegenheit geſtehen, daß er ſich fürchtet, dieſe Worte zu ſtreng zu nehmen, und aus ihnen alsdann einen Sinn herauszudeuten, der von des Verfaſſers eigentlicher Meynung weit abliegt; andrerſeits weiß er aber nicht wohl mit den

Digitized by Google

Worten umzugehen, wenn er ſie nicht ſtreng nehmen darf. Iſt denn ein ſo unwandelbarer Beſtand in irgend einem Reiche geiſtigen Lebens nachzuweiſen, und überhaupt eine denkbare Sache? Iſt denn die bildende Kunſt etwas von der übrigen Sinnesart der Menſchen, ihren Gedanken und Stimmungen ſo Getrenntes und Abgeſondertes, daß man ſich einbilden könnte, die von großen Gedanken und hohem Muthe erfüllten Seelen der Marathonomachen und ihrer erſten Nachkommenſchaft, die weichlichen und feingebildeten Athener des Menandros, die von politiſchen Stürmen umhergeworfenen, um ihre Selbſtſtändigkeit ruhmlos ringenden Achäer, die in Roms Atrien durch Gewandtheit, Schlauheit und Schmeicheley den alten treuen Klienten verdrängenden Gräculi, oder die Hadrian als ihren Euergeten feyernden, und eine ſcheinbare Regeneration mit kurzſichtiger Freude beklatſchenden Bewohner des nun ſchon verödeten Griechenlands — alle dieſe hätten Kunſtwerke „in gleichem Geiſte" hervorbringen können? Müßte dann nicht die Kunſt etwas ganz in äußern Techniken und Regeln Beſtehendes ſeyn, die allenfalls durch Fleiß und Eifer erlernt und begriffen werden können, wenn man ſich dieſelbe von der innern Verfaſſung der menſchlichen Seele, und von dem Geiſte der Zeit und Nation in ſolchem Grade unabhängig denken könnte." S. 146. Fürwahr eine ſehr ſchöne Diatribe, die auch ihre Wirkung nicht verfehlen und gewiß jeden aufrichtigen Leſer mit Unwillen über den Verfaſſer der Abhandlungen erfüllen oder zu der Vermuthung bringen wird, daß er wohl nur um Auffallendes zu ſagen auf Reſultate, denen ſo abenteuerliche Annahmen zum Grunde liegen, losgeſteuert ſey. Ehe wir aber weiter gehen, müſſen wir uns mit dem Verfaſſer vor Allem über dasjenige verſtändigen, was ein Beſtehen der Kunſt in gleichem Geiſt und auf gleicher Höhe ſey. Freylich ſind wir durch das ſchwere Verſtändniß gewiſſer Freunde genöthigt, dabey den ganz trivialen Satz voranzuſtellen, daß in jedem Zeitalter, welches große Künſtler erzeugt, neben ihnen auch mittelmäßige und ſchlechte leben und beſtehen. Wenn aber von der Höhe der Kunſt in

einem beſtimmten Zeitalter geredet wird, ſo iſt dann doch wohl begreiflich, daß man dabey nicht die ſchlechten und mittelmäßigen ſondern die beſten, die ausgezeichnetſten Werke, welche daſſelbe hervorgebracht, vor Augen haben könne, als in denen allein jene Höhe wahrgenommen und gemeſſen wird. Dieſes liegt ſo ſehr in der Natur der hier geführten Unterſuchung, und verſteht ſich ſo ganz und gar von ſelbſt, daß ich es beſonders zu bemerken nicht für nöthig hielt. Da hierüber jedoch auch anderwärts Mißverſtändniſſe eingetreten ſind, ſo habe ich, um ihnen zu begegnen, wie früher in den Anmerkungen, ſo nun auch im Texte die Worte „in ihren beſten Werken“ zugeſetzt, als von denen das Beharren der Kunſt auf gleicher Höhe zu verſtehen ſey. Dieſes vorausgeſtellt werde ich nun auf die lange Phalanx von Fragen, welche man mir entgegenhält, mit einem entſchiedenen: Nein! antworten, ausgenommen auf die erſte; denn allerdings iſt der oben nachgewieſene lange Beſtand der bildenden Kunſt auf gleicher Höhe und in gleicher Art auf dem ganzen Gebiet der geiſtigen Thätigkeit einzig, und gerade darin liegt ſeine Merkwürdigkeit, ſammt dem Räthſel, das dabey zu löſen kam.

Keineswegs aber haben die *μαραθωνομάχαι* des Phidias, die *μαλακοὶ* des Menander, die Graeculi der römiſchen Atrien und die *κόλακες* des Hadrian in gleichem Geiſte gearbeitet; warum aber will der des Alterthums wohl kundige Verfaſſer, da wo es gilt, überſehen, daß keines der ſpätern Zeitalter mit ſeiner vorherrſchenden Weichlichkeit, Schmeichelſucht oder Niederträchtigkeit von großen Eigenſchaften und Charakteren entblößt geweſen ſey? Iſt nicht Zeno mit ſeiner heroiſchen Tugendlehre Zeitgenoſſe des weichlichen Menander und durchſtrömt nicht das Leben ſeiner erhabenen Weisheit alle Zeiten herab die edelſten Geiſter mit gleicher Wärme bis auf Epictetus und Marc Aurel? Was dem allein durch innere Kraft wirkenden Worte der ernſten Rede möglich war, für ſich zu begeiſtern und durch ſich zu veredeln, das ſollte den großen Beyſpielen des Phidias, des Polycletus, ihren lebenathmenden Bildern und der Sicherheit des durch ſie und ihre Nachfolger begründeten Urtheils nicht möglich geweſen ſeyn? Für-

wahr, (um der Figur des Verfaſſers und ihrer großen Wirkung, welche wir wahrgenommen haben, mit einer andern zu begegnen) bey den Namen des Kleomenes, des Apollonius, des Ageſander und Apollodorus! der Genius von Griechenland iſt auch in der Plaſtik nie aus ſeiner Heimath gewichen, und hat ſich, wenn auch gehemmt in ſeiner Ausbreitung dennoch in allen Zeiten durch Künſtler, welche des großen Alterthums würdig waren, verherrlicht! Nicht ſie mit ihren hervorragenden Werken waren es, welche der Weichlichkeit der Zeit erlagen, oder welche die Gunſt der Großen unter den Schaaren der Klienten zu ſuchen genöthigt waren, die Prachtliebe und das ſich in andauernder Bewunderung der Alten fortdauernd bewährende ſichere Urtheil der Spätern waren es, die ihnen Gelegenheit für ihr Talent, Belohnung und Ehre für ihre Arbeit verſchafft haben, und die Freymüthigkeit, mit welcher Apollodor dem leidenſchaftlichen Hadrian entgegentrat, zeigt, daß ihnen auch die unbeſiegte und hohe Geſinnung jener großen Meiſter nicht fremd war, da noch der letzte Mann dieſer glänzenden Reihe ſie mit ſeinem Tode beſiegelt hat. Wenn nun ſolche Männer mit ihrem verdienten und großen Ruhme vor unſern Ohren Weichlinge, Gräculi und Schmeichler genannt werden, ſo iſt das nicht Wahrheit, nicht Unterſuchung, nicht Beſonnenheit, ſondern Schmähung, die wir ihrem Urheber auf ſein Gewiſſen legen, unziemend in jeder Weiſe, am unziemendſten in wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen.

Iſt nun aber das Beſtehen der Kunſt auf gleicher Höhe und in gleichem Geiſte zwiſchen Perikles und Hadrian nachweisbar, und iſt es nachgewieſen, im Falle ſich zeigen läßt, daß zwiſchen beyden eine Reihe von Künſtlern gelebt habe, in deren Werken ſich kein Wandel der Grundſätze, nach denen die großen Meiſter des frühern Alterthums gearbeitet haben, kein Zurückbleiben hinter ihnen in der Anlage, wie in der Ausführung und bey großer Mannigfaltigkeit der Form und der Gattungen keine Spur von Entartung zeigt, ſo begreift man wohl, daß es bey dieſer großen, in ſich abgeſchloſſenen und unabhängig von Allem, was außerdem in der Zeiten Lauf Schlech=

tes war und geſchah, für ſich beſtehenden Erſcheinung und in Bezug auf ihre Anerkennung ganz gleichgültig iſt, wie viele oder wenige jener Künſtler und Werke jedem Zeitalter anheim fallen. Darin liegt der Unterſchied zwiſchen Früherem und Späterem, daß des Unbedeutenden, Schlechteren je länger je mehr gemacht wurde, darin aber der Beſtand der Kunſt auf gleicher Höhe wie in gleichem Geiſte, daß die Entartung nie die Krone des Baumes griechiſcher Plaſtik erreicht hat, welcher fortdauernd neue Sproſſen und aus ihnen die gewohnten Früchte trug, nachdem ihr Stamm ſelbſt ſeiner übrigen Zweige verluſtig gegangen war. Wenn demnach Herr K. O. Müller unſerer Anſicht entgegen tretend und in das Einzelne eingehend im Folgenden nachweiſt, wie ſelten in den Zeiten nach Lyſippus Meiſter mit Lobe genannt werden, wie gering die Zahl der durch große Vorzüge hervorragenden Werke ſey, welche wir aus den ſpätern griechiſchen Zeiten haben, oder daß aus Alexandrien ſchlechte Arbeit kam, daß daſelbſt, wenn der Hof ſeinen Glanz zeigen will, die Kunſtfertigkeit der dort verſammelten Meiſter nicht zureichend geachtet wird, ſo ſchießt das Alles eben ſo neben der Unterſuchung hinweg wie die Frage nach den Werken, die Verres in Sicilien geraubt, oder die Hinweiſung auf die Verödung in Griechenland, oder wie die Vorliebe für antiquum artificium und argentum vetus. Erwägen wir, daß aus Athen zu der Achäer Zeiten ein Kleomenes, des Apollodorus Sohn, und zu der Römer Zeiten ein Apollonius, des Neſtor Sohn hervorgehen konnte, ſo iſt das doch wohl ein unumſtößlicher Beweis, daß in der Heimath des Phidias in der attiſchen Werkſtätte ſein Geiſt noch lebendig war; und daß er auch aus Rhodus nicht gewichen, zeiget Ageſander mit ſeiner Genoſſenſchaft und dem Ruhme ſeines unſterblichen Werkes. Wurde nun, was dieſe Männer und die andern Künſtler gleiches Geiſtes arbeiteten, von den Alten, den einzigen Richtern dieſer Dinge, weil ſie allein die zum Urtheilen nöthigen Urkunden vollſtändig beſaßen, den Beſten gleichgeachtet, wie kann uns Andern einfallen, von ihrem Urtheile auf Allgemeinheiten oder auf ihre

Digitized by Google

Vorliebe für die Alten uns zu berufen? Und zeigt nicht eben jenes Urtheil, daß ſie durch dieſe Vorliebe gegen die Güter ihrer Zeit nicht unempfänglich waren, im Fall ſie mit den Vorzüglichſten des Alterthums die Vergleichung aushielten? Kaum wird nöthig ſeyn, dem Verfaſſer weiter zu folgen, da dieſelbe Veränderung des Fragepunktes allen ſeinen weitern Erörterungen zum Grunde liegt. Am allerwenigſten aber kann man begreifen, was die Nachweiſung über den Verfall der Malerey hier bedeute, da dem Verfaſſer dieſer Abhandlung nie in den Sinn gekommen, einen ähnlichen Beſtand derſelben anzunehmen. Ja gerade der Umſtand, daß die Alten den Verfall der Malerey ſelber anerkennen, dagegen von einem Verfall der Plaſtik nichts wiſſen, daß ſie den ſpätern Malern nur in untergeordneten Dingen auch ein Verdienſt laſſen, während ſie die beſſern Plaſten, Toreuten, Erzgießer und Marmorarbeiter ihrer Zeit den Alten gleich ſtellen, mußte Hrn. K. O. Müller ſchon allein zeigen, welch eine falſche Stellung er eingenommen hat, und wie vergeblich er ſich bemüht, das unhaltbare Bollwerk der alten Archäologie mit den Waffen einer Gelehrſamkeit zu behaupten, die eines beſſern Gebrauches würdig ſind. Nicht glücklicher iſt ſein Widerſtreit gegen die auf uns gekommenen lauterſten Urkunden griechiſcher Kunſt aus römiſchen Zeiten, und die aus ihrer hohen Vortrefflichkeit nothwendig hervorgehende Schlußfolge für den unveränderten Beſtand des alten Flors der Plaſtik. Da ſoll die Kunſt nicht producirt, ſondern reproducirt haben, als ob ihre freye Thätigkeit je ohne Nachahmung, oder ihre Nachahmung je ohne freye Thätigkeit geweſen wäre. Da iſt der Mythenſtoff für die ſpätere Zeit etwas Gleichgültiges geworden, und „doch ſoll man glauben, daß die Künſtler in dieſer Zeit mit demſelben Enthuſiasmus gearbeitet, von welchem getrieben Phidias die Götter und Heroen ſeiner Heimath erhob?“ S. 154. In der That kann ein wahres Kunſtwerk, ſey es in Rede oder Marmor, nicht anders als durch Enthuſiasmus entſtehen. Es iſt ein Liebesrauſch, der es zeugt, und wenn die ſchöpferiſche Wärme des Gemüthes es nicht durch-

ſtrömt, bleibt, wie das Wort des herzloſen Dichters, auch der Marmor kalt und ohne Leben. Muß aber der Künſtler an die Wirklichkeit der Weſen glauben, die er im Geiſte trägt, um ſich für ſie zu begeiſtern? Hat Raphael ſich die Galathea als lebende Nereide gedacht, als er ſie zum Schmucke eines römiſchen Palaſtes an die Wand der Farneſina wie im Fluge der lauterſten Begeiſterung zu derſelben Zeit hinzauberte, wo er ihr gegenüber die Transfiguration auf der Staffeley hatte? und ſind nicht oft gerade die lauterſten Gebilde, die ſich abgeſondert von dem Wirklichen aus dem Herzen und Geiſte des Künſtlers erheben, es zu allen Zeiten geweſen, die ihn am meiſten erhoben und erwärmt haben? Das Daſeyn von Werken, wie der Apollo von Belvedere, der Torſo, der Laokoon, der Koloß von Monte cavallo, der Nil und Tiber, der Barberiniſche Faun, zeugt eben von jenem allein durch die Vortrefflichkeit und Größe des künſtleriſchen Gemüthes bedingten Enthuſiasmus; und es iſt ſeltſam, daß ein Kunſtrichter, als welcher doch Hr. Müller hier erſcheint, durch irgend ein Abſtractum einer von ihrem Heimathsboden losgeriſſenen Kunſt, oder von einer „lebenswarmen religiöſen Phantaſie“ ſich abhalten läßt, jene Grundbedingung alles artiſtiſchen Schaffens da wo ſie vorliegt anzuerkennen. Ja es gränzt an Verblendung, wenn man mit dem Blicken auf ſolche Werke von den ſpätern Künſtlern nach Phidias, Polycletus, Myron, Skopas, Praxiteles ſagen kann: Ihre Nachahmung geht nicht aus dem Vorhandenſeyn deſſelben Geiſtes, ſondern aus dem Bewußtſeyn des Mangels an eigener ſchöpferiſcher Kraft und aus dem Beſtreben, dieſen Mangel durch Studium des Vorhandenen zu erſetzen, hervor.

Wie aber faſt in allen Theilen ſeiner Beſtreitung, begegnet Hrn. Müller auch hier, daß er am Ende den Anſichten, die er zu bekämpfen ausgeht, ſich nahe gezogen fühlt, oder ihnen Vorſchub leiſtet. „Ein glänzender Beweis,“ ſagt er S. 155, „nicht nur für große Kunſtfertigkeit, ſondern auch für einen hohen Aufſchwung der Kunſt in ſpäter Zeit bleibt Antinous, und wahrhaft bewunderungswürdig iſt es, nicht wie dieſe und jene

Statue ſo trefflich ausgeführt, ſondern vorzüglich, wie derſelbe eigenthümliche Charakter in ſo verſchiedenen Stufen als Gott, Heros, Menſch eben ſo übereinſtimmend wie verſchieden darge- ſtellt worden iſt. Man ſieht daraus, daß ein Hauptſtück der Kunſt, eine beſtimmte äußere Erſcheinung mit einem idealen Weſen im Geiſte zu vereinigen, und beydes dann in organi- ſcher Einheit, ſo in ſich übereinſtimmend wie ein Weſen der Natur darzuſtellen, damals noch nicht verloren war." Aber gemeiniglich kehrt nach ſolchen klaren Augenblicken ſogleich die Befangenheit zurück, mit welcher die veraltete Weiſe auch ſei- nen lichten Geiſt umſchränkt hält. Wenn z. B. er oben S. 151 durch den Plinius ſich genöthigt ſieht, den Zenodorus, welcher den Koloß des Nero gegoſſen, als einen Meiſter anzuerkennen, welcher keinem der alten Plaſten und Toreuten nachgeſtanden, ſo ſucht er mit einer bildlichen Redensart der Folge dieſer Aner- kennung für die Zeit des Nero zu entſchlüpfen. Zenodorus „ſteht ſelbſt, wie ein Koloß in ſeinem Zeitalter", und nachdem in der eben angezogenen Stelle dem Beſtand einer lebendigen und ſchaffenden Kunſt auch im Zeitalter des Hadrian Zeugniß gegeben worden iſt, wird dieſe Fertigkeit, welche ſich als ein Theil der großen, von uns dargelegten und als ihr glän- zender Schluß natürlich darſtellt und erklärt, eine ſeltſame und gewiſſermaßen unnatürliche genannt. Wir aber müſſen die ganze lange Auseinanderſetzung des Verfaſſers gerade darum eine ſeltſame und unnatürliche nennen, weil er mit ihr in den Fall kömmt, die wichtigſten Seiten und Eigenthümlichkeiten ſeines Gegenſtandes nicht erklären zu können. Sein Weg hat ganz eigentlich, wie man es nennt, in einen Sack geendet, aus dem allein zu kommen iſt, wenn man umkehrt. Dazu ſcheint ſich der Verfaſſer auch in der That entſchließen zu wollen. Er iſt auf S. 87. unſerer Anmerkungen zu der nähern Erklä- rung über gleichartige Plaſtik zwiſchen Perikles und Hadrian ge- ſtoßen. Erſt jetzo ſcheint ihm der Sinn der Abhandlung deut- lich und das Ganze zuläſſig zu werden. Auch die Nachahmung des durch große Meiſter Geheiligten, welche wir als die bewah-

rende Kraft der Plaſtik dargeſtellt haben, wird von ihm in dieſer Eigenſchaft anerkannt; indeß nun ſchon vertraut mit der Art des Verfaſſers werden wir zu beſorgen haben, daß er plötzlich umwendet, und ſich ſelber wieder in den Weg tritt. „In der That, ſagt er S. 156, bildet dieſe Achtung vor dem Beſtehenden, dieſe ſtätige Fortſetzung des von den Vorfahren Begonnenen, dieſes tiefe Eindringen in die Gedanken und Gefühle der frühern Meiſter, ſo daß ſie mit den eigenen unzertrennlich verwachſen, einen charakteriſtiſchen Hauptzug der alten Kunſt und Literatur, und gewiß auch eine Hauptſtufe zu ihrer Größe.“

„Indeß iſt leicht zu fürchten, daß wir unter den zweydeutigen Namen der Nachahmung ſehr verſchiedene Thätigkeiten befaſſen, und zum Nachtheil der geſchichtlichen Wiſſenſchaft mit einander verwechſeln. Auch jene Meiſter hatten den höchſten Reſpect vor den Werken der Vorgänger, wie Lyſippus, ehe neue Proportionen einführte, nach der Erzählung mehrerer Schriftſteller den Doryphorus des Polyklet auf das Allerſorgfältigſte ſtudirte; aber dieſer Reſpect ging offenbar daraus hervor, daß in ihnen derſelbe Geiſt, welcher jene bewegt hatte, noch immer lebendig war, ſo daß ihnen das Vortreffliche wie ein Theil ihres eigenen Weſens und als das äußere Gegenbild ihres innern Strebens entgegenkam. Ihr Kunſtleben war ein natürliches Fortleben des von den Vorgängern begonnenen, welches daher auch nie als eine bloße Wiederholung des vorigen, ſondern als eine neue Entwickelung deſſelben nach verſchiedenen Seiten erſcheint, bis ein gewiſſer nothwendiger Kreis durchlaufen, und die Hauptrichtungen der helleniſchen Kunſt allſeitig dargeſtellt waren. Dieß iſt die Anſicht, welche aus einer unbefangenen Betrachtung der Folge: Phidias, Polyklet, Myron, Skopas, Praxiteles, Lyſippus von ſelbſt hervorgeht. Ganz anderer Natur iſt aber offenbar die Nachahmung der Spätern, die auch äußerlich von jenen alten Meiſtern durch eine große Kluft getrennt ſind. Sie geht nicht aus dem Vorhandenſeyn deſſelben Geiſtes, ſondern aus dem Bewußtſeyn des Mangels an eigener ſchöpferiſcher Kraft und aus dem Be-

ſtreben, dieſen Mangel durch Studium des Vorhandenen zu erſetzen, hervor, gerade wie Apollonius und Kallimachus ſich im Gefühle, keine neuere Formen ſchaffen zu können, Homers Sprache und Bilder durch Lektüre und ſelbſt gelehrte Forſchung aneigneten. Dieſe Nachahmung lernt eine beynahe ſchon fremd gewordene Sprache mit Virtuoſität ſprechen, und bringt es allerdings zuletzt dahin, die Werke der frühern täuſchend nachzuahmen, wie Zenodorus zwey Becher des Kalamis ſo treu nachbildete, daß man kaum einen Unterſchied fand. Sie vermag ſogar vielleicht im Einzelnen die Erzeugniſſe der eigentlichen Kunſtzeit zu überbieten; aber ſie wird ſchwerlich ihrer Nation und Zeit eine neue Welt von Gefühlen und Ideen durch die allgemein verſtändliche Sprache einer lebendigen und innigen Auffaſſung der Natur mittheilen, und in den Zeitgenoſſen eine der die Seele des Künſtlers erfüllenden Begeiſterung entſprechende und entgegentretende Gefühlsſtimmung erwecken."

Auf dieſem Standpunkt angekommen, wird man leicht überſehen, zu welchen Irrungen der Verſuch, die Ergebniſſe dieſer Abhandlungen abzuwenden, die Vertheidiger des Hergebrachten in der Archäologie geführt hat. Ein Theil erkennt die hohe Vortrefflichkeit und Originalität der hier in Frage kommenden Werke, glaubt jedoch ihren ſpäten Urſprung gegen die offenbarſten Zeugniſſe und ſicherſten Analogien fortdauernd längnen zu können, und gewährt das Schauſpiel einer gegen Hiſtorie und Kritik erfolglos ringenden Verlegenheit oder Erbitterung; Andere, fähiger, Hiſtoriſches zu unterſcheiden und anzuerkennen, geben den ſpätern Urſprung wenigſtens der meiſten zu, gehen aber darauf aus, ſie wie in der Zeit ſo in ihrem Werthe gleich tief herabzuſetzen. An ihrer Spitze ſehen wir Herrn Müller. Denn Aergeres iſt wohl jenen großen Meiſtern nichts nachgeſagt worden, als was man eben geleſen. Von ihren Zeitgenoſſen mit ihren Werken den beſten Künſtlern des frühern Alterthums an die Seite

Digitized by Google

geſetzt, werden ſie hier als ſolche bezeichnet, denen ſchöpferiſche Kraft ſo gut wie ganz gefehlt habe. Gleich dem Apollonius und Kallimachus gegenüber dem Homer haben ſie das Gefühl keine neuen Formen ſchaffen zu können, und haben trotz dieſem Gefühle jene Werke vor Aller Augen hingeſtellt, deren Neuheit durch die Genialität, mit welcher ſie gedacht und ausgeführt ſind, noch verherrlicht wird. Denn auf ſein Wort werden wir dieſem Kunſtrichter wohl nicht glauben, daß ein ſolcher Apoll wie der Vatikaniſche in früherer helleniſcher Zeit müſſe vorhanden geweſen ſeyn, weil er ſich im Cirkel drehend voraus ſetzt und fordert was er beweiſen ſoll, und von allen Zeugen verlaſſen nicht beweiſen kann. Der Schluß wird nach dem Geſchmacke dieſer Zeit Manchem ſchön und geiſtreich dünken; mir aber ſcheint „eine neue Welt von Gefühlen und Ideen“ nicht weniger als „die Sprache einer lebendigen und innigen Auffaſſung der Natur“ oder „das Geſchäft der Künſtler, jene Welt durch dieſe Sprache den Zeitgenoſſen mitzutheilen,“ eine Reihe ganz widerſtrebender und naturwidriger Vorſtellungen; und noch weniger will mir gelingen, mir „e i n e d e r d i e S e e l e des Künſtlers erfüllenden Begeiſterung entſprechende und entgegenkommende Gefühlsſtimmung“ klar zu denken, in welcher Phraſis die Harmonie des Gedankens von der Harmonie ſeiner Darlegung noch übertroffen wird. Denn was mag wohl eine Begeiſterung ſeyn neben einer Gefühlsſtimmung, die ihr nicht nur entſpricht, ſondern auch e n t g e g e n k ö m m t? Dergleichen äſthetiſche Blüthen, deren wir ſchon mehrere im Garten des Herrn K. O. M ü l l e r gebrochen haben, mögen für die Liebhaber ſehr erquicklich ſeyn; mir ſcheinen ſie Symptome einer jetzt epidemiſchen und ſehr bedenklichen kunſtphiloſophiſchen Seuche, bey der nichts Feſtes in den Geiſtern bleibt, ſondern alle Gedanken und Anſichten in Phantasmata und Allgemeinheiten verdünnt, ſofort aber beym leiſeſten Anſtoß in einen Schwall aufgelöster und ſich widerſtrebender Redeweiſen abgeführt werden. In dieſer Welt nun von Ideen, die mitgetheilt wird, und der Begeiſterung, welcher eine Gemüthsſtim-

Digitized by Google

mung entgegenkömmt, iſt ihm die ganze Unterſuchung ausgegangen.

Daß die Künſtler im Zeitalter des Phidias die Vollender der Kunſt ſind, daß ſie die Ideale der Götter und Helden in bewunderungswürdigen Muſterbildern darſtellten: dieſes haben ſie allerdings vor den Spätern voraus; aber wer ſagt uns, wie viel davon ihrem Geiſte, und wie viel dem Verdienſte der unmittelbaren Vorfahren zukömmt? Und wer weiß nicht, wie viel ſie dem Geiſte ihrer Zeit, dem Aufſchwung ihres Volkes verdankten? Doch das iſt für unſere Sache gleichgültig. Allerdings war eine große Zeit nöthig, die Künſte zu ihrer idealen Höhe zu heben; aber nachdem die Bahn gebrochen, nachdem die Mittel und Wege von großen Männern gezeigt, war und iſt es noch jetzt dem ihnen an geiſtigen Vermögen ebenbürtigen Manne, welches auch ſeine Zeit ſey, möglich, in ihrem Geiſte, d. h. nachbildend und ſchaffend zu arbeiten, und durch ſeine Werke ſeinen Ruhm dem ihrigen gleichzuſtellen, eine Anſicht, bey der weder den alten Meiſtern die Ehre der Erfindung, ſo weit ſie ihnen gebührt, geſchmälert, noch die Verdienſte der Spätern zur geiſtesarmen Nachahmung herabgeſetzt werden.

Ueberſieht man nun die Maſſe von unbegründeten Meinungen, Fehlſchlüſſen und ungerechten Urtheilen, welche Müllers Arbeit bey vielem Schönen im Einzelnen entſtellt, ſo wird man Anfangs in Verlegenheit ſeyn, zu erklären, wie ſo viel Unſegen über einen Mann von ſo viel Geiſt und Gelehrſamkeit gekommen ſey; aber bald das ganze Geheimniß dieſes verzeichneten und verzogenen Bildes der griechiſchen Archäologie in jener oben dargelegten Anſicht von demjenigen finden, was ihm ein organiſches Leben und eine organiſche Entwickelung iſt. Nach ihm ſproß, wie das Gewächs aus dem Schooſe der Erde, die plaſtiſche Künſt aus dem Geiſte der Griechen ohne Beymiſchung fremder Stoffe, Vorſtellungen und Beſtrebungen, und nur von der innern Kraft und Eigenthümlichkeit des Bodens getrieben hervor. Wir haben geſehen, mit welcher rückſichtloſen

Digitized by Google

Beharrlichkeit er, durch den falſchen Schein dieſer vorgefaßten Meynung getäuſcht, gegen Geſchichte, Ueberlieferung und die Sichtbarkeit und Greifbarkeit der Erſcheinungen ſie geltend zu machen ſucht, und wo er über die Schwierigkeiten nicht ganz hinweg kann, z. B. bey dem langen Beharren in alterthümlicher Form, den natürlichen Trieb und das organiſche Leben in eine Starrſucht verſenkt, die er ſo lange dauern läßt, bis „das Schickſal erfüllt,“ und die Zeit des neuen Lebens erſchienen iſt. Dieſe Anſicht, auf die Zeit der Entwickelung griechiſcher Kunſt übergetragen, ſcheint nun hier zwar auf ihrem rechten Boden; denn jetzt doch, wird man ſagen, iſt nicht an fremden Einfluß zu denken, jetzo doch entſprang Alles aus dem griechiſchen Geiſte, getrieben durch die damals wirkſamen Kräfte, gezeitigt durch die damals über Attika leuchtende Frühlingsſonne, hervor. Ganz gewiß wird Niemand den Griechen jene Selbſtherrlichkeit verkümmern wollen. Nur aber hat es der Verfaſſer überſehen, daß ſchon damals der menſchliche Geiſt wie auf andern Gebieten ſo in der Kunſtbildung zu ſeiner Freyheit gelangt, das heißt, zu dem Vermögen gekommen iſt, durch Hülfe der einmal erſchienenen Kunſt und gewonnenen Einſicht auch außer dem Kreiſe jener Begünſtigungen und Verhältniſſe, auf ſeine ſchöpferiſche Kraft geſtützt, das Aehnliche, ja das Gleiche zu erzeugen. Statt dieſe Macht des Genius, welcher ſich, wenn nur nicht von der Gunſt äußerer Umſtände und dem Urtheile der Zeitgenoſſen verlaſſen, ſiegreich über den Wechſel der Zeit zu erheben und ſeiner ſelbſt ſich bewußt auch unter fremdem Himmel und bey fremden Menſchen in urſprünglicher Schönheit ſich zu offenbaren weiß, mit Unbefangenheit, in ihr aber den Adel und die Göttlichkeit menſchlicher Natur anzuerkennen, ſpinnt er ſeinen Faden der organiſchen Entwickelung weiter fort, und da dieſer eben abreißt, wo nichts mehr zu entwickeln ſcheint, etwa mit Lyſippus, iſt er auch am Ende; und wenn ihm die Nachricht von Künſtlern, welche bis zu Nero's und Titus Zeiten als der größten Meiſter würdig und ihnen in ihren Werken gleichſtehend bezeichnet werden, unterſtützt von den ſie beſtätigenden Werken, entge-

gentritt, hilft er ſich damit, wie wir geſehen haben. Wir aber werden uns für die Mühe dieſer Erörterungen belohnt achten, wenn wir wie andere Leſer ſeines Sinnes, ſo beſonders ihn über den unhaltbaren Theil ſeiner Vorſtellungen zur Beſinnung gebracht und bewogen haben, den verkannten großen Meiſtern und der freyen unbefangenen Geſchichtsforſchung ſein Unrecht, wenn auch im Stillen abzubitten.

Noch aber müſſen wir Hrn. Hirt einige Augenblicke widmen, welchen natürlich noch mehr als alles Andere befremdet zu hören, „daß die vervollkommnetſte Kunſt der Griechen in ſtätem Streben und ohne Rückgang ein ſo langes Leben durchlaufen habe.“ „Die Meynung,“ fährt er S. 255 fort, „war bis dahin, daß die Kunſt der Griechen ſelbſt in ihrer Vervollkommnungsperiode nur allmählig bis auf ihren höchſten Gipfel ſtieg, daß ſie alsdann allmählig wieder ſank, bis ein glücklicher Zuſtand ſie wieder erweckte, und zu neuer Blüthe belebte; daß aber dieſe zweyte Blüthe der erſten nicht gleich zu ſetzen ſey, und ſodann auch dieſe Nachblüthe allmählig wieder ausartete und erſtarb. Dergeſtalt gab es ein Wogen in der Kunſt, wie in der Natur, was ſich aber nur recht erfaſſen läßt, wenn man das Geſchichtliche zu Rathe zieht.“

Man wird, mehr an Hrn. Hirts Styl gewöhnt, nun ſchon leichter über ſeinen disparaten Ausdruck hinwegkommen, und mit möglicher Geduld in dieſer Phantasmagorie ſich ſeine rhetoriſchen Bilder in einander wandeln ſehen; zuerſt, wie die Kunſt auf einen Gipfel ſteigt und dann ſinkt, hierauf aber zu einer Blüthe oder Nachblüthe wird, die glückliche Zuſtände wieder beleben, bis ſie, die Blüthe, ausartet, um ſich im Ganzen als ein „Wogen“ darzuſtellen, was ſich „erfaſſen“ läßt, wenn man die Geſchichte „zu Rathe zieht.“ Das geſchieht nun, „doch auf einem Umwege, oder vielmehr auf einem bekannten Wege, um dann den Faden für unſere Anſicht deſto leichter wiederzufinden.“ — Dieſer Umweg oder vielmehr bekannte Weg, den Hr. Hirt, die Gedanken ſo ſchön wie die Gründe verbindend, einſchlägt, um den Faden für ſei-

ne Anſichten — zu ſuchen? gar nicht, oder zu finden? auch nicht, ſondern wiederzufinden, und zwar deſto leichter, führt ihn an Nicola Piſano vorbey zu Ghiberti, Michel Angelo, Algardi, Bernini, auch zu Canova, dem eine „antikiſirende Gehaltloſigkeit“ angeheftet wird, zu Thorwaldſen und Rauch, den ein „vorzüglich“ über den Dänen hinausſtellt; beyden wird ein Compliment gemacht, daß ſie nämlich die Kunſt „beſſer ergreifen.“ Beyden edlen Männern wünſchen wir einen verſtändigeren Lobredner, dem Dänen ſowohl als dem Deutſchen, welcher, wie wir hier erſehen, die Kunſt beſſer ergriffen als Canova, „durch die Verbindung eines ſorgfältigen Naturſtudiums“ in dem Portrait, worin ſich „der antike Geiſt der beſten Zeit ausſpricht.“ Dieſer Umweg nun hat den großen Vorzug, daß er für die Sache, von welcher es ſich hier handelt, gar keinen Punkt der Vergleichung bietet; doch eben deßhalb gelangt Hr. Hirt „um deſto ſicherer“ auf ſein Gebiet zurück, auf dem er, wie wir wiſſen, die unvereinbaren Dinge zu vereinbaren liebt. Dissociabiles consociare amat. Sofort werden nun den 6 Epochen der neuen Kunſt, die er unterſchieden hat, eben ſo viele der alten entgegengeſtellt, deren erſte von den ägyptiſchen Anſichten ausgeht, die zweyte mit Kallon beginnend im Naturſtudium fortſchreitet und bis Phidias geht; die dritte oder Vervollkommnungsperiode (welch ein Wort!) treibt ſich durch mehrere Generationen fort, bis ſie im Zeitalter Philipps und Alexanders den Scheitelpunkt ihrer „vollendeten Größe“ erreicht. Hierauf kömmt eine vierte Epoche, mit des Plinius cessavit deinde ars an der Spitze, unter welchen Worten Plinius „nur eine verminderte Art, wie jetzt die Kunſt betrieben zu werden anfing, verſtehen konnte.“ Dieſe den ſtrengſten Geſetzen der Latinität gemäße Deutung wird nun näher dahin beſtimmt, daß an die Stelle des ſtrengern Studiums und des Wetteifers jetzt Oberflächlichkeit und Streben nach Gunſt getreten, die Kunſt, namenlos umhergetrieben, immer mehr verweichlicht worden und geſunken ſey, und was Hr. Hirt noch ſonſt für bittern Saft

aus ſeiner Hypotheſis ſaugt, um ihn dann den armen Meiſtern dieſer ſchlimmen Zeit aufzuſtreichen, welche das Unrecht hatten, die mediceiſche Venus, die Theſpiaden, nach ihnen auch den Torſo, den Laokoon und den Faun zu liefern.

In der fünften Epoche lebte die Kunſt nach Plinius, wie ihn Herr Hirt verſteht, wieder auf, aber wo? und wie? zu Rom „in den Monumenten des Metellus, welche die Athener Timarchides, Polykles und ſein Bruder geſchmückt haben.“— „Auch Timokles war ein Athener, und ſo ſcheint es, daß hauptſächlich Athen jene Künſtler nach Rom ſandte, denen man ein neues Aufleben der Kunſt verdankte;“ doch — Plinius muß es wieder bezeugen — ſie waren longe quidem infra praedictos, probati tamen. Dann kömmt die Epoche der Abnahme unter Hadrian. — Man wird in dieſer Zuſammenſtellung nicht eine Beſtreitung oder Widerlegung der oben dargelegten Anſichten, ſondern eben nur wieder das alte haltloſe Bild der frühern Archäologie von Neuem finden, nur daß Herr Hirt ihm die ägyptiſche Kalantika oder Kappe ſeiner Erfindung aufgeſetzt und die bedeutſamen Beywörter, mit welchen Heinrich Meyer alle die Style vom Gewaltigen bis zum Reizenden begabt, übergangen hat. In der „Vervollkommnungsepoche“ waltet noch unerſchüttert der alte Wahn, daß die Kunſt, welche nach einſtimmigem Zeugniß in den Werken des Phidias und Polyklet ihre Vollendung erreichte, nach ihnen noch ein Jahrhundert und darüber ſteigt, um unter Lyſippus ihren „Scheitelpunkt“ zu erſteigen. Hier hat K. O. Müller in ſeiner Beurtheilung der Meyerſchen Anſichten a. a. O. XXXIX. das Unhaltbare der Vorſtellungen und die Eigenthümlichkeit der Künſtler zwiſchen Phidias und Lyſippus mit eben ſo richtigem Urtheile als fruchtbarer Gelehrſamkeit aus den Nachrichten und dem Charakter ihrer Zeit entwickelt, und hoffentlich wird in Zukunft Niemand mehr mit jenen alten Fabeln als mit erprobter Weisheit ſich dem Publicum bloßſtellen. Nur darinn leidet die genannte Darſtellung von Müller an Einſeitigkeit, daß er neben der größern Weichlichkeit und Anmuth der Werke des Praxiteles und Lyſippus den Sinn für das Große der Perikleiſchen Zeit ſo gut wie verſchloſſen, daß

Digitized by Google

er ſtatt einer Bereicherung der Kunſt durch neue Formen und Stoffe ein allgemeines Verweichlichen derſelben annimmt.

Was aber von Hirt, angeblich nach Plinius, über das Aufhören der Kunſt geſagt wird, beruht auf der ganz grundloſen Verwerfung derjenigen Anſicht, nach der Plinius, welcher in jenem ganzen Abſchnitt von der Statuaria handelt, in cessavit deinde ars allein dieſe, demnach die aeris fundendi scientia, verſtehen konnte, keineswegs die ganze bildende Kunſt. Wohin ſofort Herr Hirt mit jenen willkürlichen Ausdehnungen komme, zeigt ſich gleich darauf: die Kunſt wird wieder belebt, alſo war ſie todt, oder doch ſterbend? Das geſchieht durch Athenäer, alſo Künſtler der attiſchen Werkſtätte, die nach Rom kommen. Wie nun ſollen wir das denken? War die Kunſt in Athen todt, d. h. gab es damals in Athen keinen namhaften Künſtler, wie kamen die Römer dazu, ſie nach Rom zu rufen? und kamen ſie als ausgezeichnete Künſtler dahin, wie konnten ſie die Kunſt daſelbſt wieder beleben, welche in Rom zuvor nie gelebt hatte, in ihnen ſelbſt aber nicht geſtorben war? Anderes aber hat Herr Hirt gegen die Sache im Ganzen nicht vorgebracht, denn gleich nach jener Erörterung kommen vermiſchte Bemerkungen über die Abhandlungen, aus denen ich, was der Berückſichtigung oder Widerlegung werth ſchien, bereits in den Noten aufgenommen habe. Dieß alſo ſind die Mittel und die Waffen, mit denen die alte Archäologie in ihrer lauterſten Geſtalt bey Mayer, mit dem ägyptiſirenden Spätfrühling bey Hirt, und mit dem vorgeblichen Principe des organiſchen Lebens bey Müller gegen die hier der öffentlichen Beurtheilung von Neuem übergebene Anſicht zu Felde liegt. Möge ſich auch dieſem Widerſtreite der Meynungen, der immer der Umgeſtaltung überlieferter Anſichten zur Seite geht, die Eris als eine heilſame erweiſen; *τὸ δ' εὖ νικάτω!*

Digitized by Google

Zweyter Nachtrag
zur dritten Abtheilung.

Mit dem Vorhergehenden iſt der Gegenſtand dieſer Schrift zwar abgethan und die Unterſuchung geſchloſſen; da ſie indeß, wie man geſehen, mit einer ganzen Heerſchaar abweichender Lehren und Anſichten im Streite liegt, ſo wird es der Führung ihrer Sache ganz gemäß erſcheinen, wenn der Verfaſſer außer den Abhandlungen und ihrem Rüſtzeug in Anmerkungen und Zugaben von ſeinen andern archäologiſchen Arbeiten noch einige, erweitert, verbeſſert oder im Auszug hier wieder aufnimmt, durch welche einzelne Lehren des Werkes geſtützt und geſchirmt werden.

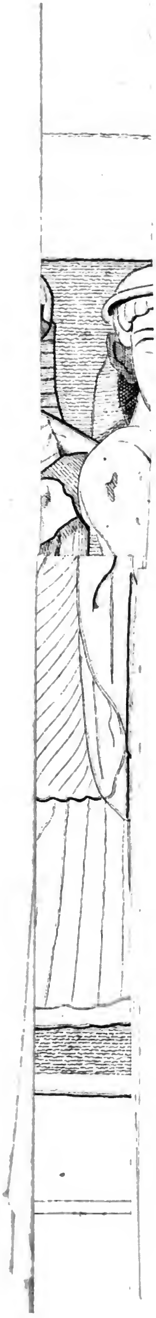
1.

Ueber die altdoriſchen Bildwerke von Selinunt.

(Hierzu Tafel 1.)

Die in dem erſten Abſchnitt dieſer Schrift enthaltenen Unterſuchungen, nach welchen der altheilige Styl der griechiſchen Sculptur bis gegen die 50 Olympiade in unveränderter Starrheit und Eigenthümlichkeit beſtand, haben durch die in Selinunt entdeckten altdoriſchen Bildwerke eine eben ſo unerwartete als wichtige Beſtätigung gefunden. Ich benütze deßhalb mit Vergnügen die Gelegenheit, welche mir die Theilnahme meines verehrten Freundes, des Hrn. Geh. Rathes von Klenze, an dieſer archäologiſchen Arbeit bietet, von jenen Bildwerken fünf

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Tafeln, die einzigen, welche ſich aus den Trümmern genügend herſtellen ließen, in den mit größter Genauigkeit und charakteriſtiſchen Wahrheit ausgeführten Zeichnungen bekannt zu machen, die er aus Sicilien mit ſich gebracht und mir zu dieſem Behufe überlaſſen hat. Füglich ſchicken wir eine Zuſammenſtellung desjenigen voraus, was über Fund, Inhalt und Styl derſelben, ſo wie über die Zeit ihres Urſprungs öffentlich iſt verhandelt worden.

Die erſte, den architektoniſchen und archäologiſchen Kenner in gleicher Weiſe bewährende Nachricht darüber verdanken wir in Deutſchland dem eben genannten Gelehrten, welcher in einem Schreiben an den Herausgeber des Kunſtblattes 1824. Nro. 69. 76. darüber in folgender Weiſe berichtet:

Palermo den 20. Dec. 1823.

Ich beeile mich Ihnen, werther Freund, Nachricht von einer Entdeckung zu geben, welche in der Geſchichte der hieſigen Alterthümer Epoche machen wird, und überhaupt für die Kenntniß altgriechiſcher und ſiciliſcher Kunſt höchſt wichtig iſt.

Im vergangenen Sommer unternahmen es zwey engliſche Architekten, William Harry und Samuel Angell, in den berühmten Tempelruinen von Selinunt Nachgrabungen anzuſtellen, und ein reicher Fund von Bildhauerwerken, architektoniſchen Fragmenten und gemalten Zierden belohnte ſie dafür. Der eine dieſer Forſcher (Harry) mußte das Unternehmen in Selinunt ſelbſt mit dem Leben büßen, indem ein durch Hitze, Anſtrengung und böſe Luft erzeugtes Fieber ihn hinwegraffte. Sobald die Regierung von den Ergebniſſen dieſer Nachgrabungen Kunde erhielt, ward Beſchlag auf das Gefundene gelegt. Hiehergebracht wurden die Fragmente der kleinen Sammlung der Univerſität einverleibt, woſelbſt auch ein großer Theil deſſen, was der Engländer Faghan früher ſchon in den Ruinen von Tyndaris fand, aufgeſtellt iſt.

Da ich ſchon in Rom und Neapel von dieſen Selinuntiſchen Bildhauerwerken gehört hatte, ſo beeilte ich mich, kaum hier angekommen, dieſelben zu ſehen, und theile Ihnen hier eine kurze Be-

Digitized by Google

ſchreibung derſelben mit, welche ich, wenn ich die Ruinen, denen ſie angehören, und zu denen ich morgen abreiſe, erſt geſehen und unterſucht haben werde, vielleicht noch vervollſtändigen kann.

Die gefundenen Werke gehören zwey doriſchen Tempelruinen an, deren eine innerhalb der Citadelle oder Akropolis, die andere außerhalb derſelben an dem jetzt ſogenannten Orti dei Pileri liegt.

Nebſt einer großen Anzahl kleiner Fragmente, als Hände, Füße, Gewandſtücke und vier Köpfe, ſind hier drey Basreliefs gefunden worden, welche für Metopen gehalten werden. Alle dieſe Werke ſind aus einem ziemlich verdichteten Kalkſtein oder Tuff, welcher aber an mehreren Stellen bedeutend durch Verwitterung gelitten hat. Der Styl iſt der der altgriechiſchen Schule; und obwohl ich es hier noch nicht übernehmen mag, denſelben genauer, nach Ort und Zeit, feſtzuſetzen, ſo kann man doch eine bedeutende Aehnlichkeit mit den berühmten äginetiſchen Werken nicht mißkennen. Jedoch iſt die Arbeit unendlich viel roher, die Stellungen viel unnatürlicher und die Formen noch viel mehr conventionell.

Von den drey Stücken, welche für Metopen gelten, ſind zwey ſo weit erhalten, daß über ihr Maß und ihre Form im Ganzen kein Zweifel obwaltet; das dritte Stück aber ſcheint wohl nur durch Reſtauration eine ähnliche Geſtalt und Größe erhalten zu haben.

Jene zwey Metopen nun ſind flach, oben und unten aber mit einer viereckigen Platte verſehen, deren untere, worauf die Figuren ſtehen, dem Architrav, die obere aber ſchon dem Kranzgeſimſe, als jenes Band, welches die Krönung der Triglyphen bildet, und auch über den Metopen hinwegläuft, angehört. Das untere Band iſt 9½ Zoll, die Metopenfläche 3 Fuß 8½ Zoll, und das obere Band etwa 8 Zoll hoch, die ganze Breite der Stücke 3 Fuß 9 Zoll, der Vorſprung des Bandes, worauf die Figuren ſtehen, iſt etwa 6 Zoll. Auf der obern Platte des erſten Stückes ſieht man noch deutliche Spuren eines roth gemahlten Mäanders. Dieſes erſte Stück enthält drey Figuren, welche ohne Zweifel in der Mitte ſtehend den Hercules Melampygos, und die beyden

Digitized by Google

Söhne der Thia, Paſſalus und Alkmon, darſtellen. Der Held, deſſen Figur etwa 3½ Fuß hoch, von dickem Körperbau, und mit ganz freygearbeiteten Beinen dargeſtellt iſt, ſteht wie geſagt in der Mitte, mit dem Obertheile des Körpers ganz en face, die Schenkel und Beine aber ganz im Profil gewendet, ſo daß die Füße in paralleler Richtung gerade voreinander ſtehen. Der Kopf hat einen lächelnden affectirten Ausdruck, beſonders im Munde, iſt bartlos, und das eine noch erhaltene Auge ſcheint geſchloſſen, oder doch nur ſehr wenig geöffnet. Die Haare ſind über der Stirn regelmäßig gelockt. Der Körper, an welchem beſonders eine ungeheure Fülle der Theile bemerkbar iſt, welche dem Helden hier das Epithet leihen, und worin er mit den Figuren altſiciliſcher Vaſen übereinkommt, ſcheint völlig nackt zu ſeyn, und man bemerkt, quer hinter dem Rücken hängend, nur das kurze Schwert, deſſen Tragband quer über die Bruſt nur mit einem rothgemahlten Streifen angedeutet iſt. Eine Hand hält er auf der Bruſt, mit der andern eine der Nebenfiguren. Dieſe hängen völlig gleich und regelmäßig rechts und links hinab, mit gebogenen Knien und über der Bruſt gekreuzten Händen. Um die links befindliche hat Hercules den Arm geſchlungen, ſo daß die Hand über den Knieen minder ſichtbar wird; die rechts aber hat nur die Ferſen auf der Schulter des Helden, ohne daß man die Lanze noch ſehe, welche ſie eigentlich nach der Erzählung des Tzetzes ſchwebend erhält. Die Köpfe ſind äußerſt unförmlich, und überdem noch ſtark verwittert. Die Haare ſind minder regelmäßig gelockt, und auf jeder Seite hängen, ſich überwerfend, drey Flechten herab. Beyde Figuren ſind ebenfalls ganz nackt, und man bemerkt nur um die Knöchel der Füße und über den Knieen Bänder oder Feſſeln. Obwohl in allen dieſen Figuren noch keine Spur von eigentlicher Charakteriſtik, Schönheit der Form oder Ausdruck zu finden iſt, ſo bemerkt man doch ſchon die roheſten Anfänge jenes Styles, deſſen ſtrenge und folgerechte Entwicklung die griechiſche Kunſt auf den höchſten Gipfel der Vollendung führen ſollte, nebſt jenem Sinne von regelmäßiger gewiſſermaßen architektoniſcher Anordnung der Bildwerke, welche der Architektur zum Schmuck dienten.

Digitized by Google

Die zweyte Metope ſtellt den Perſeus vor, welcher der Meduſe das Haupt abſchneidet, und dabey von der Athene unterſtützt wird. Der Held von Mykene, wieder mit ungeheuren Hintertheilen dargeſtellt, ſteht auch wieder in der Mitte des Ganzen, ſo daß der Kopf und Oberleib ganz en face, der Untertheil aber von der Seite erſcheint. Auf dem Kopfe hat er über einer regelmäßigen Lockenfriſur den Flügelhut. Der Ausdruck des Geſichtes zeigt wieder jenes eigenthümliche Lächeln, und die Augen ſind, wie es hier die Handlung verlangt, völlig geſchloſſen. Den Harniſch kann man nicht bemerken, vom Nabel bis unter die Scham hinab aber hängt ein regelmäßig und flach gefaltetes Stück Zeug. An den Beinen bemerkt man die Knemiden, welche aber ſchon tief unter den Knieen mit einer hornähnlichen Ausbiegung endigen und mit der Fußbekleidung ohne beſondern Abſatz zuſammenlaufen. Mit dem linken Arm packt er die Meduſe an den Haaren des Oberkopfes, mit der rechten hält er das kurze Schwert, womit er ihr das Haupt abſchneidet. Sie kniet mit dem rechten Beine und ſtützt das linke in gebogener Stellung auf den Boden. Der Obertheil des Körpers iſt wieder ganz en face, der Untertheil aber im Profil geſehen. Das Haupt iſt ſcheußlich, mit weitgeöffneten Augen, deren Pupillen gemahlt ſind, kleiner Naſe, und ungeheurem, geöffnetem, breitgezogenem, und mit großen Zähnen verſehenem Munde, aus welchem die Zunge lang hervorhängt. Die Haare ſind über der Stirn regelmäßig gelockt, und hängen in Flechten tief auf die Schultern herab, aber man bemerkt keine Spur von Schlangen darin. Unter dem rechten Arme, und mit der linken Hand hält dieſe Meduſe ein kleines Flügelpferd mit unförmlich langem Hintertheil, den Pegaſus, welcher aus ihrem Blute entſtand. Rechts hinter dem Perſeus ſteht die Athene, ganz in ein langes Gewand gehüllt. Obwohl dieſe Gottheit bekanntlich der Mythe nach ſo thätigen Antheil an der Handlung des Helden nahm, ſo blickt ſie doch hier ganz gleichgültig und mit dem gewöhnlichen lächelnden Ausdrucke gerade vor ſich hin. Die Augen ſind weit geöffnet, die Pupillen, Wimpern und Brauen derſelben mit ſchwarzer Farbe gemalt, welche ſich noch ſehr deutlich erhalten hat. Die Haare ſind wieder

regelmäßig gelockt und in Flechten herabhängend. Um den Hals und auf der Bruſt ſieht man noch deutlich die Spuren einer braunrothen Malerey, welche ohne Zweifel die Aegis der Göttinn darſtellte. Mit derſelben Farbe war auch der ganze Grund, worauf die Figuren ſtehen, gemalt. Das lange, flach und ſteif gefaltete Gewand reicht bis zu den nackten Füßen hinab, welche in ganz paralleler Richtung hinter und neben denen des Perſeus ſtehen. In der rechten, auf der Bruſt gehaltenen Hand ſcheint die Göttinn einen Stab zu halten, welcher aber flach iſt, und ſchachbrettartig mit blauer Farbe gemahlt und verziert geweſen zu ſeyn ſcheint. Jedoch ſind dieſe faſt verwiſchten Spuren der Dunkelheit des Locals wegen, worin ſie aufbewahrt werden, ſchwer ganz deutlich zu erkennen und zu beſtimmen. Dieſe Metope iſt übrigens in Maß, Form, Material und Styl ganz der vorigen ähnlich, welches aber bey der dritten, welcher man durch die Gypsreſtauration ebenfalls die Metopenform und deren Maß gegeben hat, nicht der Fall iſt. Beſonders zeigt ſich eine bedeutende Verſchiedenheit in dem Vorſprunge der untern, dem Architrave angehörigen Platte, worauf die Figuren ſtehen; dieſe ſpringt hier, ſtatt 6, 14 bis 15 Zoll vor, und es iſt für den, welcher die architektoniſche Eintheilung des doriſchen Hauptgebälkes und Frieſes kennt, nicht wohl zu begreifen, wie eine ſolche Verſchiedenheit jenes Platten-Vorſprunges in einem und demſelben Gebälke Statt gehabt haben könnte. Ueberdem ſcheint auch der Styl der Arbeit verſchieden, und auf einem etwas höhern Grade von Ausbildung zu ſtehen, ſo daß man die Reſtauration und Angabe als Metope mit Recht bezweifeln darf.

Wir ſehen auf dieſem Relief drey weibliche Figuren dargeſtellt, deren eine in der Mitte auf einem Wagen ſteht, während die andern beyden zu jeder Seite ein Pferd führen. Ob dieſe beyden Figuren zu Pferde ſitzen oder nur daneben hergehen, iſt der Stellung, der großen Fragmentirung, und auch der mangelhaften Arbeit wegen ſchwer zu unterſcheiden. Ja es iſt ſelbſt ſchwer zu beſtimmen, ob dieſe zwey Pferde auch noch zum Wagen gehören oder nicht, die ganze Stellung ſcheint dagegen, dafür aber der Umſtand zu ſprechen, daß die Figur auf dem Wagen deutlich die

Zügel dieſer Pferde hält. Der Wagen würde dann eine Quadriga ſeyn. Die Figur, welche auf demſelben ſteht, ſo wie der Wagen ſelbſt und die zwey Pferde in der Mitte ſind ganz en face gearbeitet, und die Pferde ſo verkürzt, daß man ſowohl die Vorder- als Hinterbeine ganz frey gearbeitet ſieht, und die Schweife erſt an dem Grunde feſthängen. Die Mähnen ſind regelmäßig gelockt, und in zwey Flechten auf jeder Seite unter den Ohren zurückgebogen. Von dem Wagen ſieht man zwiſchen den beyden mittleren Pferden die Vorderwand, Deichſel und Achſe; neben jedem dieſer Pferde ein Rad als volle Scheibe, und zur Hälfte aus dem Grunde hervorragend. Von der Figur auf dem Wagen haben ſich nur der Kopf, der über den Hüften enggegürtete Unterleib und die zwey Hände, die eine mit dem Vorderarm, erhalten. Der Styl des Kopfes iſt etwas weniger roh als bey den vorigen, und zeigt ſtatt der weit geöffneten oder ganz geſchloſſenen Augen jene ſchiefgezogenen, halbgeöffneten ὄμματα μεμυκότα des hieratiſchen Styls. Der Mund zieht die Winkel lächelnd hinauf. Die beyden daneben befindlichen Figuren ſind ebenfalls weiblich, beyder Köpfe fehlen, und man ſieht nur noch, daß eine jede Figur drey herabhängende Locken hatte, die eine rechts, die andere links; von Bekleidung bemerkt man an den erhaltenen Theilen der Körper geringe Theile. Die Pferde, welche an jedem äußerſten Ende von dieſen Figuren geführt werden, ſcheinen einen andern Kopfputz zu haben, wie die beyden mittleren; man bemerkt nichts von den Flechten, und auf dem Halſe ſcheinen die Mähnen kurz geſtutzt; auch wenden ſie die Köpfe nicht gerade aus. Auf der Bruſt haben jedoch, ſo viel es der verwitterte Zuſtand der Werke erlaubt zu unterſcheiden, nur dieſe beyden geführten Pferde gezierte Riemen. Der Styl dieſes Stückes iſt bedeutend beſſer als in den zwey erſt beſchriebenen, die Pferde beſonders, und auch das Wenige, was ſich von den drey Figuren erhalten hat, iſt ohne Uebertreibung der Form und der Muskeln richtig und deutlich überall angegeben. Man hat hier in dieſem Werke eine Verewigung des Sieges der Tochter des Archidamas, Cyniſca, in den olympiſchen Spielen ſehen wollen; jedoch ſcheint mir dieſes ſchwer zu erweiſen,

theils der Zeit, theils der Einzelnheiten der Darſtellung ſelbſt wegen, aus welcher nicht deutlich hervorgeht, ob hier eine Quadriga oder Biga dargeſtellt ſey, und wer die beyden Führerinnen der Nebenpferde ſeyn könnten. In jedem Falle aber ſcheint dieſes Werk, ſo wie ſchon geſagt, keineswegs eine Metope geweſen zu ſeyn; iſt hier wirklich der Sieg der Cyniſca dargeſtellt, ſo muß man das Basrelief als ein an irgend einem Orte des Tempels aufgeſtelltes Weihgeſchenk betrachten. Bis jetzt iſt jedes Zeichnen der Sachen ſtreng verboten, und ſchlechte Aufſtellung und Licht machten, daß ich ſelbſt die Erlaubniß, ſchriftliche Bemerkungen zu machen, kaum vollſtändig benutzen konnte.

Außer dieſen Werken, welche, wie ſchon geſagt, im Innern der Citadelle gefunden wurden, ſieht man hier noch drey bedeutende Fragmente aus dem großen Tempel außerhalb der ehemaligen Stadt. Unter dieſen nimmt ein recht wohl erhaltenes Stück Metope den erſten Platz ein. Da aber die Höhe des Architravs an dieſem Tempel aus zwey Lagen conſtruirt iſt, ſo fehlt den Figuren dieſes Fragments der obere Theil. Die Breite dieſes Stückes iſt 4 Fuß 2½ Zoll, die Höhe nebſt der untern nur 1½ Zoll dicken Platte, 2 Fuß 10 Zoll. Man ſieht darauf zwey lebensgroße Figuren, wovon der knienden männlichen der Kopf, der weiblichen vorwärtsſchreitenden aber durch die Steinfuge der Obertheil des Körpers über dem Nabel weggeſchnitten iſt. Die männliche Figur kniet zur Linken, und iſt mit einem Harniſch bekleidet, unter welchem hinweg ein kurzes Gewand bis zur Scham hinabreicht, die jedoch durch die kniende Stellung ganz entblößt wird. Ueber dem Harniſch ſieht man von der Linken zur Rechten einen Riemen, von der Rechten zur Linken aber zwey Schnüre laufen, an welchen ein Knöcher hängt. Von Bein oder Fußbekleidung iſt keine Spur vorhanden. Die weibliche Figur iſt mit dreymal überſchlagenem und zu beyden Seiten in Falten herabhängendem Gewande bekleidet. Der Styl dieſer Falten iſt zwar noch nicht ganz frey und natürlich, aber doch ſchon bedeutend beſſer als in vielen Werken des ſogenannten heiligen Styls. Da dieſer Figur Kopf, Oberleib und beyde Hände fehlen, ſo iſt es ſchwer, den Gegenſtand der Dar-

Digitized by Google

ſtellung genau anzugeben; deutlich iſt es, daß die knieende Figur ein überwundener Held iſt, jedoch ſcheint die weibliche Figur mehr ſchützend als feindlich gegen ihn ſich zu bewegen, und es möchte deßhalb wohl eine jener Scenen der Ilias hier zu ſuchen ſeyn, wo irgend eine Göttinn einen ihrer Lieblinge gegen den beſiegenden Feind in Schutz nimmt.

Man ſieht von den Metopen deſſelben Tempels noch das Fragment eines Frauenkörpers, welcher der Bekleidung nach einer ſpartaniſchen φαινόμηρις gleicht. Da nur der Unterleib und der Schenkel erhalten, ſo iſt es ſehr ſchwer, irgend eine Vermuthung über ihre Bedeutung aufzuſtellen, und wir müſſen uns begnügen, den allerdings intereſſanten Styl des reich fliegenden und an den Seiten der Hüften bis zum Gürtel aufgeſchlitzten Gewandes und des entblößten Schenkels, als einen Beweis mehr anzuerkennen, daß von den Sculpturen des erſten bis zu denen dieſes Tempels ſchon ein bedeutender Fortſchritt in der Kunſt bemerkbar iſt.

Noch deutlicher aber wird dieſes durch ein drittes Fragment, den Leib und Kopf eines ſterbenden Helden. Dieſer iſt mit ſchönem, zierlich gearbeitetem und durch Nähte und Linien reich geſchmücktem griechiſchem Helm bedeckt, und zeigt einen eben ſo ſonderbaren als gräßlichen Ausdruck. Die Augen ſind geſchloſſen, die Naſe ziemlich lang und ſpitz, und der Mund grinſend an beyden Seiten hinaufgezogen und halb geöffnet, ſo daß man die Zähne und Zunge ziemlich deutlich ſieht. Ein in tauſend kleine, wurmartige Löckchen, welche in fünf bis ſechs Reihen übereinander gelegt, bis zu den Schläfen ſich hinaufziehen, gekräuſelter Spitzbart bedeckt das Kinn und zwey lange Schnurrbärte ziehen ſich von der Oberlippe über denſelben faſt bis zum Kinn herab. Die Muskeln des Leibes ſind regelmäßig durch den Harniſch zu ſehen, und eine zwar flache, aber doch weit weniger ſteife Draperie erſcheint am Oberarm und unter den Hüften. Daß dieſe Figur mit andern zuſammengruppirt war, ſieht man deutlich aus den Fragmenten von Hand und Fuß einer andern Figur, welche auf dem Schenkel des Sterbenden ſich erhalten haben. Jedoch iſt bis jetzt keine Conjectur über die Zuſammengruppirung und Bedeutung zu machen. Daß

aber auch hier, ſo wie im erſt- und zweytbeſchriebenen Fragmente eine Homeriſche Scene dargeſtellt war, ſcheint nicht unwahrſcheinlich.

So viel genüge für den Augenblick über dieſe höchſt merkwürdigen Werke, vielleicht daß mich die Unterſuchung der Ruinen von Selinunt ſelbſt in den Stand ſetzt, Ihnen etwas Näheres darüber mitzutheilen; jedoch auch ſchon, ſo wie ſie ſind, können ſie eine Lücke in der Geſchichte der Kunſt ausfüllen, indem ſie uns zum Erſtenmale an einer Folge von bedeutenden Werken den Stand der Plaſtik zeigen, welche griechiſche Colonien in der frühern Zeit ihrer Niederlaſſung in Sicilien befolgten.

So weit Herr von Klenze. Die Denkmäler aber, von denen ſein Bericht handelt, hatten noch in demſelben Jahre, wo er ihn ſchrieb (1823), einem ſiciliſchen Antiquar Hrn. Piſani Veranlaſſung zu einer kleinen Schrift gegeben, welche zu Palermo unter dem Titel erſchien:

> Memorie sulle opere di Scultura in Selinunte ultimamente scoperte di Pietro Pisani. Palermo 1823. (Herausgegeben erſt 1824.)

Der Verfaſſer handelt darin zuerſt von der ältern Geſchichte der Stadt und geht dann zur Beſchreibung und Erklärung der genannten Bildwerke über, die er ſeiner Schrift in fünf flachen und charakterloſen Umriſſen beygefügt. Außerdem enthält ſie zwey Münzen, eine hat im Gepräge den Eppich (*τὸ σέλινον*, apium sylvestre), welcher häufig in der Gegend wächst und zunächſt einem der beyden Flüſſe daſelbſt den Namen gegeben hatte (*ὁ σελινόεις, σελινοῦς* nämlich *ποταμός* der Eppichreiche). Der andere hieß Hypſas und wird auf den Münzen nach dem alten Alphabet *HYΨAΣ* geſchrieben. Der Name Selinus aber ging dann von dem Fluſſe eben ſo auf die an ſeinen Ufern gebaute Stadt über, wie der des Akragas auf das neben ihm erbaute Agrigent, welche Stadt Pindarus als Herrſcherinn begrüßt, die den ſchön umbauten Hügel neben dem heerdenreichen Akragas bewohne. Pyth. 12. zu Anf. Die zweyte, ſeltene, ent-

hält das Haupt der Meduſa, welche das Relief der oben beſchriebenen Metope unter dem Schwerte des Perſeus zeigt.

Von dieſer Schrift des Herrn Piſani gab das Kunſtblatt 1825 Nr. 45. eine vorläufige Nachricht, worin es in Bezug auf die plaſtiſchen Werke, welche ſie behandelt, heißt: „Die Beſchreibung ſtimmt größtentheils mit der des Herrn von Klenze überein, nur daß dieſer auch die Angabe der Maße beygefügt und des Fragments einer weiblichen Statue erwähnt hat, welches Hr. Piſani übergeht. Bey dem Relief der Quadriga ſind die Meynungen getheilt. Hr. v. Klenze beſchreibt die auf und neben der Quadriga befindlichen drey Figuren als weibliche, und ſagt, man habe in dieſem Werk eine Verewigung des Siegs der Tochter des Archidamas, Cyniſca, in den olympiſchen Spielen ſehen wollen, zweifelt jedoch ſelbſt an der Richtigkeit dieſer Erklärung, ſo wie an der Wahrſcheinlichkeit, daß dieſes, beſſer als die zwey andern Reliefs gearbeitete, und auch in den äußern Verhältniſſen von ihnen abweichende Werk, ebenfalls, wie jene, eine Metope gebildet habe. Herr Piſani dagegen nennt die mittlere Figur eine männliche, und ſieht in ihr den ſiciliſchen Bacchus, welchem Ceres und Proſerpina die Quadriga lenken helfen; eine Beſtätigung ſeiner Anſicht findet er in der Ueberzeugung, daß das Werk als Metope zu den beyden andern gehört habe, auf welcher gleichfalls Söhne des Zeus dargeſtellt ſind. Im Widerſpruch mit dieſer Meynung ſteht Hr. Angelo Palumbo in einer Anzeige der Piſani'ſchen Abhandlung im Giornale de Scienze, lettere ed arti per la Sicilia, Septemberheft 1824. Er ſieht in der Quadriga dieſelbe, welche auf einer Münze von Selinunt (in der Sammlung Torremuzza) dargeſtellt und deren Abbildung ſeinem Aufſatz beygefügt iſt. Die Selinunter ſchlugen dieſe Münze zu Ehren des Empedokles von Agrigent, welcher die ſchädlichen Ausdünſtungen des Sumpfes Gonuſa bey Selinunt durch Hineinleitung der Flüſſe Ipſa und Selinon (Hypſas und Selinus, nur der Hypſas ward hineingeleitet) vertrieb, und dadurch den in der Stadt herrſchenden Seuchen ein Ziel ſetzte. Auf der Qua-

Digitized by Google

driga der Münze ſtehen zwey Figuren, von welchen die eine rückwärts blickt, die andere die Pferde lenkt; darunter *ΣΕΛΙ-ΝΟΝΤΙΟ;* auf der Rückſeite der Münze iſt eine opfernde männliche Figur. Herr Palumbo ſieht nun auf der Quadriga des Reliefs den Apoll zwiſchen Hygiea (die ſich oft auf Selinuntiſchen Münzen befindet) und Pallas, im Ganzen ein Votivbild auf eben jene Wohlthat des Empedokles. — Auf den Einwurf, daß Empedokles kurz vor oder in der Zeit des Perikles geblüht, antwortet er, daß das Relief weit beſſer gearbeitet ſey, als die zwey andern einer frühern Epoche angehörigen, welches auch mit Herrn von Klenze's Beobachtung übereinſtimmt.

Zuletzt wird bedauert, daß die Abbildungen in Hrn. Piſani's Schrift übel gerathen ſeyen und den Styl der Sculpturen nicht erkennen ließen. Wir hoffen, dieſe merkwürdigen Werke bald in treueren Zeichnungen durch Hrn. Hittorff bekannt gemacht zu ſehen, welcher mit Herausgabe ſeiner in Sicilien angeſtellten Unterſuchungen, beſchäftigt iſt."

Dieſe Hoffnung ward in ſoweit erfüllt, daß Herr Hittorff in ſeinem Werke, Architecture antique de la Sicile 4me Livraison, die Architektur der Tempel von Selinunt und (Pl. 24 und 25.) Zeichnungen von den drey Bildtafeln mit Perſeus, Hercules und der Quadriga geliefert hat, welche, den Charakter derſelben treuer als die Abbildungen bey Piſani wiedergeben, obwohl auch ſie gegen die Genauigkeit der hier zur Bekanntmachung kommenden zurückſtehen, indem ſie die Fragmentirung nicht genau wiedergeben, die Strenge des Charakters aber in der getuſchten Manier etwas verweichlichen.

Wie aber im Kunſtblatte, ſo fand die Schrift Piſani's auch in Böttigers Amalthea 3. Th. S. 307. einen Berichterſtatter aus Neapel, welcher dem Herausgeber jener reichhaltigen Zeitſchrift Veranlaſſung gab, ſich über die Kerkopen, welche hier Hercules über die Schultern gehängt hat, ihre Fabel und Benutzung derſelben für die Bühne wie für die zeichnende und bildende Kunſt mit Gründlichkeit und Sachkenntniß zu erklären. Der Träger,

Digitized by Google

an dem die beyden Kerkopen hängen, wird nicht für die Lanze ſondern für das Tragholz, ἀνάφορον genommen, wie es auch ſonſt auf Denkmälern gefunden wird. Doch war dem Herausg. der Brief von Klenze ganz entgangen oder doch nicht gegenwärtig geblieben; denn ſtatt auf ihn unmittelbar Bezug zu nehmen, liefert er, aus The new monthly Magazine 1824. Nro. 41. aus dem Engliſchen in das Deutſche überſetzt, wie er glaubt „den brieflichen Bericht eines Britten," der nichts Anderes iſt als eben Klenze's Brief, welchen das engliſche Journal erſt aus dem Morgenblatt aufgenommen hatte.

Indeß hatte die Schrift des Herrn Piſani in Italien zu einer andern Veranlaſſung gegeben:

> Osservazioni sulle antiquità di Selinunte illustrate del Ch. Sign. Pietro Pisani. Poligrafia (sic) Piesolana. MDCCCXXV.

Unter der Zueignung derſelben nennt ſich Herr Franciſco Inghirami als Verfaſſer und berichtet, daß ſie aus dem vierten Bande ſeiner Nuova Collezione di opusculi e notizie di Scienze, lettere ed arti beſonders abgedruckt ſey. Da aber über Bedeutung und Styl der Bildwerke von den Vorgängern ſattſam war geſprochen worden, kam es noch darauf an, die Zeit ihres Urſprungs beſtimmter auszumitteln, was ich in einer Anzeige der beyden italieniſchen Schriften im Kunſtblatt 1827. gethan habe, aus welcher hier das Nöthige folgt:

Auch Herr Inghirami gibt Nachricht vom Alter und von den Schickſalen der Stadt, erklärt den Inhalt des Bildwerkes und ſucht den Styl wie den Urſprung deſſelben zu beſtimmen. Er geht ganz in den Fußſtapfen des Herrn Piſani, den er auszieht, und iſt nur darin eigen, daß er, von einem Florentiner eine dankenswerthe Unbefangenheit, dem ſicilianiſchen Archäologen widerſtrebt, welcher darauf ausgeht, die Bildwerke für hetruriſche zu erklären und die Stadt als ein Werk der Siculer, als der Lehrlinge hetruriſcher Kunſt, darzuſtellen; doch argumentirt Hr. Inghirami gegen dieſe abenteuerliche Annahme nur aus

dem Allgemeinen, ohne die Richtigkeit des Grundes, auf dem ſie ruht, zu erkennen und nachzuweiſen.

Ein großer Theil der archäologiſchen Merkwürdigkeit dieſer Bildwerke hängt davon ab, daß ſich die Zeit ihres Urſprunges mit ziemlicher Beſtimmtheit ausmitteln läßt; da nun aber die Unterſuchungen und Dafürhaltungen der beyden Italiener dieſen Hauptpunct gerade mehr verdunkeln als aufklären, ſo wird nöthig ſeyn, hierüber das Erforderliche auseinander zu ſetzen. Herr Piſani nimmt, um das Alter von Selinus zu beſtimmen, die Zeiten des Dädalus in die Unterſuchung auf. Von dieſem weiß er, daß er gegen 60 Jahre vor der Zerſtörung Troja's, die 1382 eingetreten, alſo etwa 1442 in Sicilien gelandet habe, und dieſer beneidenswürdigen Kunde chronologiſcher Dinge aus der mythologiſchen Zeit entſpricht nun die Kunſt, mit welcher ausgemittelt wird, daß damals Selinus ſchon geſtanden habe. Es erzählt nämlich Diodorus von Sicilien, Dädalus habe, „in der Gegend der Selinuntier" eine Schwitzhöhle angelegt *), und da mußten ja doch ſchon Selinuntier geweſen ſeyn, alſo auch eine Stadt Selinus. Man muß, ſo meynt er, nicht etwa glauben, Diodorus benenne die Gegend mit einem ſpätern Namen, welchen ſie zu ſeiner Zeit trug, denn „das würde er mit Sorgfalt angemerkt haben," wie er, von einem andern Werke des Dädalus im gleich Vorhergehenden ſprechend, in Bezug auf die agrigentiniſche Gegend thut, mit den Worten: „in dem Gebiete, das jetzo das agrigentiniſche genannt wird." **) Da hätte nun freylich den Verfaſſer ſchon Ducker belehren können, daß nicht das akragentiniſche Gebiet im Allgemeinen, ſondern ein Theil mit einem zu Diodorus oder ſeines Gewährmanns Zeiten eigenen Namen gemeynt war: „die jetzt ſo genannte akragentiniſche Gegend am Kamikus." Aber auch abgeſehen davon, ſo konnte die Genauigkeit der Bezeichnung in dem unmittelbar

*) τρίτον δὲ σπήλαιον (ὁ Δαίδαλος) κατὰ τὴν Σελινουντίαν χώραν κατεσκεύασεν. Diod. Sic. IV. 78. p. 321.

**) κατὰ δὲ τὴν νῦν Ἀκραγαντίνην ἐν τῷ Καμικῷ καλουμένην. Wie oben.

Vorangehenden gerade veranlaſſen, daß er ſie gleich darauf nicht wiederholte, weil ſie ſich von ſelbſt verſtand. Denn wie mochte Diodorus, gleich Herrn Piſani der Meynung ſeyn, die Gegend der Stadt habe zur Zeit, wo hier Siculer oder Sicaner, auf jeden Fall ungriechiſche Barbaren, hauſ'ten, einen ſo offenbar griechiſchen, von einer bekannten Pflanze hervorgenommenen Namen getragen? Auf ſolchem Grunde beruht die Hypotheſis, daß Selinus älter als Dädalus ſey; und dergleichen heißt dort hiſtoriſche Unterſuchung.

„Aber als die Griechen dort einwanderten, fanden ſie doch „bereits eine Stadt, und dieſe hieß Selinus, hatte alſo allerdings ihren Namen aus einer vorgriechiſchen Zeit. Dieß ſagt „Thukydides, und dieß folgt aus den Worten des griechiſchen „Textes, was auch die Ueberſetzer ſagen mögen.“ Immer gut, daß Herr Piſani in den griechiſchen Text geſehen, eine bey den Italienern immer ſeltener werdende Gewohnheit; ſchlimm, daß er ſich durch eine ganz leichte und offenbare Irrung der gemeinen Leſeart täuſchen ließ, die auch ſchon Ducker gehoben hat. *) Thukydides ſagt mit klaren und ſicheren Worten, daß die Megarer hundert Jahre, nachdem ſie im Gebiet der Hybläer ſich

*) *ἔτεσιν ὕστερον ἑκατὸν ἢ αὐτοὺς οἰκίσαι* (nämlich *τοὺς Μεγαρέας ἐν Ὑβλαίοις*) *Πάμμιλον, πέμψαντες ἐς Σηλινοῦντα κτίζουσι καὶ ἐκ Μεγάρων τῆς μητροπόλεως οὔσης αὐτοῖς ἐπελθὼν, ξυγκατῴκισε.* Thucyd. VI. 4. (nicht lib. IV. paragrapho 6.) Hr. Piſani und Inghiramî haben gut überſetzen: avendo mandato Pammilo in Selinunte vi fabricarono, denn unmöglich wohl lohnt der Mühe zu melden, daß die Megarer in Selinunt gebaut hätten, und um das Unglück voll zu machen, heißt *κτίζουσι* nicht in dieſem Sinne fabricare, ſondern fondare. Dazu könnte nicht *ἐκεῖ* (vi fabricarono) bey *κτίζουσι* gedacht werden, ſondern offenbar wäre *αὐτὴν* nöthig, wie man ſich vor Ducker half; aber dann hätte man die ſeltſame Nachricht, daß die Megarer den Pammilus in die Stadt geſchickt, und nachher erſt ſie gebaut hätten. Sonſt wird das Haus erſt gebaut und dann bezogen. Uebrigens hat die Stelle doppelte Leſeart: *πέμψαντΕΣ ΕΣ ΣΕΛΙνοῦντα κτίζουσι,* und *πεμψαντΕΣ ΕΣ ΕΛΙνοῦντα,* wo in den Sylben *ΕΣ, ΕΣ, ΕΛ* wohl offenbar genug wird, daß zwiſchen *ΕΣ* und *ΣΕΛ* ſich das *Ε* irrig eingeſchoben hat, und mit Ducker ganz unbezweifelt zu leſen iſt *Πάμμιλον πέμψαντΕΣ Σελινοῦντα κτίζουσι.*

Digitized by Google

niedergelaſſen, den Pammilos ausgeſandt und Selinus gegründet haben; Pammilos aber ſey aus Megara, ihrer Mutterſtadt, zu ihnen gekommen, und habe ſich mit ihnen dort niedergelaſſen. Sie haben alſo, im Begriff Selinus zu bauen, den Gründer, κτίστης, nach griechiſcher Sitte, aus der Mutterſtadt begehrt und empfangen, und dieſer iſt dann in der neuen Pflanzung zurück geblieben. Damit aber fällt alles Zurückgehen auf Dädalus, Sikuler und Hetrurier weg, und um die Gründung von Selinus chronologiſch zu beſtimmen, iſt allein nöthig auszumitteln, wann die Megarer ſich des Gebiets von Hybla bemächtigt haben, da, wie wir ſahen, hundert Jahre nach dieſer Begebenheit Selinus gegründet wurde. Thukydides gibt darüber im 3ten und 4ten Capitel des genannten Buches hinlängliche Nachricht.

Zuerſt, ſagt er, kamen die Chalkideer aus Euböa nach Sicilien und gründeten Naxos. Vier Jahre darauf führte Archias, der Heraklide, Pflanzer aus Korinth herbey, und baute Syrakus. Sechs Jahre nach Syrakus Erbauung gewinnen die Chalkideer aus Naxos Leontini und dann Katane. Um dieſelbe Zeit (alſo noch im erſten Decennium der Gründung von Syrakus) kommt Lamis mit Pflanzern aus Megara, baut erſt Trotilon, wohnt dann wenige Zeit mit den Chalkideern in Leontini, wird von dort verjagt, gründet Thapſos und ſtirbt; die andern aber (alſo das Volk, welches ſeiner Führung folgte) gewinnen das Gebiet der Hybläer und gründen dort ihre Stadt. Daraus iſt offenbar, daß die Anſiedlung der Megarer in Hybla vom Gefolge des Lamis geſchah, alſo noch in das Menſchenalter der Erbauung von Syrakus fällt. Auch das iſt klar, daß ſie in dieſem nicht zu ſpät geſetzt werden kann. Sechs Jahre nach Archias kommt Lamis, wenige Zeit wohnt er in Trotilon, und der Umſtand, daß die Gründung von Thapſos und ſein Tod unmittelbar zuſammen genannt werden, ohne daß irgend etwas von Lamis in Thapſos, nicht einmal, ob er, wie in Leontini, nur kurz dort gelebt, angegeben wird, zeigt, daß Gründung der Stadt und Tod des Gründers bald nacheinander eintraten. Aus dem-

ſelben Grunde, daß die Ueberſiedlung ſeines Gefolges nach Hybla ebenfalls unmittelbar an ſeinen Tod gereiht wird, ergibt ſich, daß nach des Führers Tod ihr Aufenthalt in Thapſos nicht von Dauer war. Nun iſt aber die Gründung von Syrakus vollkommen ſicher, und fällt auf Ol. XI, 4. Am wenigſten wird man von der Wahrheit ſich entfernen, wenn man nach dem Vorhergehenden die Beſetzung Hybla's durch die Megarer in die Mitte des Menſchenalters ſtellt, das mit der Gründung von Syrakus beginnt, alſo um Ol. XV, 4, ſo daß nun die Gründung von Selinus, als 100 Jahre ſpäter fallend, gegen Ol. XL, 4, vor Chr. 532, in das Zeitalter des Pythagoras zu ſetzen iſt.

Die Schickſale der Stadt gehören nicht hieher, auch wird ſie nur ſelten erwähnt. Ihre Größe, geſtützt auf Reichthum und den heroiſchen Muth einer zahlreichen Bevölkerung, kommt erſt da zum Vorſchein, wo ſie, noch während des peloponneſiſchen Krieges von einem furchtbaren karthagiſchen Heere bedrängt, ihren Untergang durch eine verzweiflungsvolle Vertheidigung abzuwenden umſonſt bemüht iſt.

Im vierten Jahre der 92ſten Ol. wurden ihre Mauern gebrochen, die Stadt in Trümmer gelegt, und ihre Bevölkerung dem Schwerte geopfert. Die Syrakuſaner, ſchon auf dem Wege, um ihr zu helfen, ſchickten an die Karthager, und baten wenigſtens für die Tempel um Schonung, die man, um ihrer Schätze ſich mit Sicherheit zu bemächtigen, in der erſten Wuth nicht angetaſtet hatte. Der Sieger antwortete: Die Götter hätten ſich von den Selinuntiern gewendet, und wären aus der Stadt gezogen. Die Heiligthümer wurden hierauf gleich der übrigen Stadt in jene Trümmer geworfen, welche durch mehr denn 2000 Jahre herab ſich ungeſtört in gleicher Lage erhalten haben. Der traurige Reſt ihrer Bewohner empfing zwar den einheimiſchen Boden zurück, unter der Bedingung, den Siegern zinsbar zu ſeyn; aber die Verödung der Gegend, damals begonnen, wurde wie eben die unberührten Trümmer zeugen, ſeitdem nicht unterbrochen, ein Umſtand, der künftigen Nachſuchungen unter ihnen reichen Erfolg verheißt. Denn, haben auch die Karthager den

Schmuck aus ihnen genommen, und, wie ſie zu thun pflegten, die Bildſäulen mit ſich fort geführt, ſo blieb doch, wie auch der neue Fund beweiſet, was architektoniſch mit den Gebäuden verknüpft war, in ihnen zurück, und muß unter den Trümmern begraben ſeyn.

Selinus hat demnach nur gegen 52 Olympiaden oder 208 Jahre geſtanden; *) und in dem Zeitraum von Ol. XL. bis Ol. XCII. oder zwiſchen Pythagoras und dem peloponneſiſchen Kriege ſind demnach mit den Tempeln die höchſt alterthümlichen Bildwerke derſelben gemacht worden. Doch fragt ſich, ob es möglich ſey, in dieſer immer noch beträchtlichen Periode die Zeit näher auszumitteln, in welcher die Bildwerke entſtanden. Man könnte glauben, hier an Herrn Piſani, wenn auch nur ſo bey Gelegenheit, einen Wegweiſer zu bekommen, aber vergeblich; Herr Piſani nämlich ſucht aus der Lage des Tempels, dem die Bildwerke gehörten, an der Area eines öffentlichen Platzes, zu zeigen, er ſey dem Zeus am Markte, *Ζεὺς ἀγοραῖος*, geweiht geweſen, deſſen bey den Selinuntiern durch Herodot Erwähnung geſchehe, und auf Zeus führe auch der Umſtand zurück, daß die zwey mit ziemlichem Glück wieder zuſammengeſetzten Bildwerke den Herakles und Perſeus, Söhne des Zeus, und Thaten derſelben vorſtellen. Nun ermordeten die Selinuntiner ihren Tyrannen Euryleon bey'm Altare des Zeus vom Markte, wohin er, vom Volke gedrängt, ſich geflüchtet hatte. Dieſer Euryleon aber war mit Dorieus nach Sicilien gekommen, um die Zeit, da Sybaris von den Krotoniaten zerſtört ward, d. i. Ol. LXIII, 3. Es hätte demnach dieſer Tempel ſchon im erſten Jahrhunderte der Stadt am Markte geſtanden, und die Zeit, in

*) Diodorus Sic. XIII. 59. S. 588, wo er ihren Untergang nach Ephorus und Timäus ausführlich erzählt, ſetzt zwar ihre Dauer auf 242 Jahre; indeß kämen wir dann, wenn zu ihr die 100 Jahre bis zur Beſetzung von Hybla durch die Megarer gerechnet werden, mit dieſer auf Olymp. VII. zurück, während nach Thukydides ſichern Zeugniſſen die Einwanderung der Griechen in Sicilien erſt Olymp. XI. begann. Darum hat ſchon Ducker angenommen, in dem Texte des Diodorus ſey die Zahl verdorben worden.

welcher die Bildwerke gemacht worden, ginge ſofort auf das 6te Jahrhundert vor Chriſto zurück. Indeß wird auch hier getäuſcht, wer ſich bey hiſtoriſcher Unterſuchung auf den Italiener verlaſſen will.

Nicht von einem Tempel, ſondern allein von einem Altar des Zeus am Markte, oder im Markte, redet Herodotus, *) und ein ſolcher, dem Zeus als dem Berather der Volksverſammlung gewidmet, iſt dem griechiſchen Marktplatze zukömmlich, ohne daß eben ein Tempel zu ihm gehört; der Markt ſelber iſt ihm geweiht. Aber obwohl der Verſuch vergeblich iſt, durch eine hiſtoriſche Verknüpfung der Zeit des Urſprunges dieſer Bildwerke näher zu kommen, ſo darf man doch mit ziemlicher Entſchiedenheit einen Schluß wagen, durch welchen man ihm noch näher rückt, als auf jenem Umwege. Eine Stadtgründung bei den Griechen, wie überhaupt im ganzen Alterthum, begann mit Abſteckung der Bezirke und der Tempel für die Götter, zu denen die Maße aus der Mutterſtadt gebracht wurden, und den einheimiſchen Gottheiten ihre Wohnungen auch in der neuen Stadt einzurichten, war eine der erſten Sorgen der neuen Gemeinde. Man darf alſo annehmen, daß Abſteckung und Anlage der erſten Tempel von Selinus mit der Gründung der Stadt zuſammenfällt, wenn auch ihre Vollendung nicht augenblicklich geſchehen iſt, ſondern das erſte Menſchenalter der jungen Stadt ganz oder großen Theils ausfüllte. Nun zeigt die Gegend von Selinus die von einander getrennten Ruinen von ſechs Tempeln, ſämmtliche von dem Bauſtyle des Stammes, zu dem die Einwohner gehörten, des doriſchen. Von dieſen ſechs ſtanden drey auf der Burg, offenbar die älteren wegen ihrer Lage, dann weil ſie die kleineren ſind und die gedrungenſten, alterthümlichſten Verhältniſſe der doriſchen Bauart zeigen; die andern aber, die koloſſalen, waren in gleicher Linie auf einer Anhöhe gereiht, welche

*) Herodot V. 46. οἱ γὰρ Σιλινούντιοι ἐπαναστάντες ἀπέκτειναν (τὸν Ἐυρυλέοντα) καταφυγόντα ἐπὶ Διὸς ἀγοραίου βωμόν.

jetzt von ihren ungeheuren Blöcken den Namen der Rieſenpfeiler hat. *) Dieſe ſind nach der Lage und dem Bauſtyl die jüngeren, und mehrere Theile waren, wie die Trümmer zeigen, noch in Arbeit, als die Stadt von ihrem letzten Schickſale getroffen wurde. Zu jenen drey kleineren und älteren auf der Burg gehörte nun derjenige, aus deſſen Trümmern die genannten Bildwerke hervorgezogen wurden; er iſt der mittlere von ihnen, und fällt demnach offenbar in jene Epoche der erſten Begründung und Ausbildung der neuen Stadt, welche über die 10 erſten Olympiaden nach ihrem Urſprung auszudehnen um ſo weniger Grund iſt, da Selinus in der kurzen Zeit ſeines Beſtandes zu ſolcher Bedeutſamkeit an Bevölkerung, Reichthum und Macht ſich erhoben hatte. Wir kommen demnach mit den Bildwerken von Selinus in das Zeitalter von Ol. XL. bis Ol. L., in die Zeit des Pythagoras und Solon, welche den Zeiten des Dipönus und Skyllis in der Sculptur vorher ging. An die Namen dieſer beiden jüngſten Dädaliden knüpft ſich, wie bekannt, die älteſte Kunde von der Bewegung der alt hergebrachten griechiſchen Kunſt zum Beſſern. Seitdem wurde die Umgeſtaltung des aus uralter Zeit überlieferten Dädaliſchen Styls unternommen; und ſo dienen dieſe Reliefe, in denen eine ſolche Umſtaltung noch nicht ſich ankündigt, zugleich zur Beſtätigung deſſen, was von jenen Meiſtern bekannt iſt, ſo wie die Nachrichten über ſie umgekehrt beytragen, dasjenige zu bekräftigen, was wir von der Zeit des Urſprunges dieſer Bildwerke nachgewieſen haben: Bildwerke, in denen die Starrheit des alten Gepräges noch in ganzer Strenge ſich zeigt, müſſen über die 50. Olympiade und die jüngſten Dädaliden zurückweichen.

Es iſt offenbar, welche Wichtigkeit dieſe Bildwerke dadurch in archäologiſcher Hinſicht erhalten. Sie ſind die einzigen dieſes Styls, deren Zeitalter ſich mit Beſtimmtheit nachweiſen läßt; ſie ſind zugleich die einzigen vollkommen beglaubigten Ur-

*) I Pileri dei Giganti.

kunden der älteſten doriſchen Kunſt, denn die äginetiſchen Bildſäulen gehören einer ſchon fortgerückten Plaſtik an, und ſind die unverwerflichſten Zeugen für die Thatſache der ſpät und nicht vor der 50ſten Olympiade begonnenen Kunſtentwickelung. Iſt aber dieſe Nachweiſung, welche, wie bekannt, ſich auch aus andern Quellen ſchöpfen läßt, durch ſie noch mehr beſtätigt, ſo iſt auch die Folge, gegen welche ſich manche, beſonders veraltete Archäologen noch fortwährend ſträuben, unabweisbar, daß von den heroiſch-mythiſchen Zeiten des Homer, deſſen Gedichte von einer regen, in ſich abgeſchloſſenen und feſten Kunſtübung Zeugniß geben, bis auf Pythagoras und Solon herab, die Plaſtik rückſichtlich ihres Gepräges in ſich ſelbſt beſchloſſen geblieben ſey und immer dieſelben Formen gebildet habe.

So weit über den Gegenſtand im Kunſtblatte. Noch einige Worte über die einzelnen Vorſtellungen der erſten Bildtafel.

Fig. 1.

Herakles, welcher die Kerkopen, Paſſalus und Akmon, an den Beinen trägt. Aus 48 Bruchſtücken zuſammengeſetzt.

Fig. 2.

Perſeus unter Beyſtand der Pallas, die Meduſa tödtend, aus deren Blut der Pegaſus entſpringt. Aus 32 Bruchſtücken zuſammengeſetzt.

Beyde Vorſtellungen kommen, wie wir ſehen, von dem mittleren der drey Tempel auf der Burg. Sie waren, obwohl in viel Stücken zerſchellt, doch ſenkrecht niedergeſtürtzt. Die Trümmer jeder Metope lagen auf der Stelle, über welcher ſie früher im Geſims des Tempels zwiſchen den Säulen eingefügt waren. Dieſe zwey allein ſind die ſicheren Urkunden des älteſten doriſchen Styles, da kein Zweifel beſteht, daß ſie als Metopen mit dem einen der drey älteſten Tempel der Stadt zuſammenhingen, und mit ihm gleich nach der Gründung von Selinunt entſtanden ſind.

Fig. 3.

Die Biga oder Quadriga mit Reſten einer Figur auf dem Wagen und zweyen neben oder auf den äußern Roſſen. Aus 59 Stücken zuſammengeſetzt.

Digitized by Google

Die Meldungen von Hittorff und Klenze ſtimmen darin überein, daß die Maße dieſer Bildfläche größer ſind als der beyden anderen. Gleichwohl hat Hittorff ſie als eine Metope in der Reſtauration des Tempels angebracht. Da nun zu der Verſchiedenheit der Maße noch hinzukommt, daß der Styl ein beſſerer und mehr ausgebildeter iſt, ſo leidet die Annahme von Klenze und Palumbo, daß man in ihnen ein nicht zu der Architektur des Tempels gehöriges Weihgeſchenk deſſelben aus ſpäterer Zeit erhalten habe, wohl durchaus keinen Zweifel.

Dadurch nun gewinnt die Annahme der ſiciliſchen Archäologen Halt, daß auf ihnen die aus den Selinuntiſchen Münzen bey Paruta und Torremuzza bekannte Vorſtellung der Biga wiederholt ſey, auf der eine pfeilſchießende Figur ſteht. Wir geben die Zeichnung des Exemplares, welches ſich aus der Couſinery'ſchen Sammlung in unſerem öffentlichen Cabinete befindet, unter N. 6. dieſer Tafel. Da auf der andern Seite der Jüngling mit dem Oelzweige, ſammt der Spendung, die er begeht, auf eine Reinigung, der Hahn auf dem Altar auf hergeſtellte Geſundheit deutet, ſo hatten die Münzerklärer offenbar recht, den ganzen Typus auf die Austrocknung ſchädlicher Sümpfe bey Selinunt zu beziehen, welche man auf den Rath des Empedokles dadurch bewirkte, daß der Fluß Hypſas, deſſen Bild unter der Geſtalt eines Stiers hinter dem Spendenden ſteht, durch denſelben geleitet ward und ſeine ſtagnirenden Gewäſſer abführte. Iſt dieſes, ſo wird auf dem Wagen, den die Münzen zeigen, jener aus dem Anfang der Iliade bekannte, durch ſein Geſchoß Seuchen verbreitende Gott und in dem andern Bilde ſeine Sühnung enthalten ſeyn. Wendet man dieſes auf unſer Relief an, ſo erſcheint in ihm derſelbe Verderber, und das Werk wird in verloren gegangenen Theilen gleich den Münzen auch ſeine Verſöhnung enthalten haben, da ſein Zorn ohne dieſe Sühnung nicht ein Gegenſtand eines Weihgeſchenkes geweſen wäre. Daß die Selinuntier jene Münze zu Ehren des Empedokles geſchlagen, ja daß Empedokles neben dem Apollo auf dem Wagen abwehrend erſcheine u. dgl., ſind ſiculiſche Annahmen, die auch jetzt wohl noch ein *κομψὸς ἀνὴρ Σικελὸς*

wagen kann, ein Anderer aber als unſtatthaft auf ſich wird beruhen laſſen. Uebrigens iſt das Bild zu ſehr verſtümmelt, als daß eine weitergehende Erklärung des Einzelnen möglich wäre.

Fig. 4.

Stücke einer Metope, eine halbe weibliche Figur, vor ihr eine männliche, gerüſtet, wie im Kampfe niedergeworfen.

Fig. 5.

Halbe Figur eines ſterbenden Helden und ein einzelner Kopf.

Dieſe drey Bruchſtücke kommen aus den Ruinen des mittleren derjenigen drey Tempel, welche, von koloſſaleren und ausgebildeteren Formen, darum aber ſpäter ſind als die Tempel in der Burg. Die Bildwerke ſelbſt erſcheinen auch durch ihren Styl jünger als die vorhergehenden, und der ſich entwickelnden Plaſtik angehörig.

2.

Ueber zwey alterthümliche Bildſäulen der Penelope und ihre Nachahmung in ſpätern Werken.

(Hierzu Tafel 2.)

Nächſt dem Beſtande des heiligen Styles bis zur 50. Olympiade herab zeigte die alte Kunſt nichts ſo Merkwürdiges als die Beharrlichkeit, mit welcher ſie ihn noch in Zeiten feſtzuhalten ſchien, wo die Einſicht in das Beſſere und die größere Uebung ſeinen Beſtand ſchon erſchüttert und theilweiſe ſchon geändert hatte. Dieſe Wahrnehmung läßt ſich theils an den Werken machen, in welchen ſich das Alte und Neue durch eine ſeltſame Verbindung vereinigt zeigt, theils und nicht mit geringerer Klarheit an der Nachahmung der Werke jenes alten Styles in den Arbeiten der Spätern. Da in beyden Erfahrungen zuſammen ganz eigentlich die Angel der in dem vorliegenden Werke angeſtellten Unterſuchungen liegt, indem jene Feſtigkeit und Treue, mit welcher das Alte bewahrt und nur allmälig verlaſſen wurde, Vorbild und zum Theil Grund der ganz gleichen

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Feſtigkeit zu ſuchen iſt, mit welcher man das durch fortſchreitende Einſicht gewonnene ideale Gepräge der vollendeten Kunſt wiederholte, ſo wird es ebenfalls dem Zwecke dieſer Schrift gemäß erſcheinen, wenn wir nächſt den Urkunden vom Beſtande des älteſten Styles bis gegen die 50 Olympiade herab, die Unterſuchung über zwey alterthümliche Bildſäulen der Penelope beyfügen, welche denſelben Gegenſtand treu wiederholen, und wie ſie ſelbſt auf die früheſten Zeiten zurückgehen, ſo noch Spätern als Gegenſtand treuer Nachbildung gedient haben, nachdem die Kunſt das alte Gepräge ſchon ganz abgeſtreift hatte.

Die Abhandlung war urſprünglich italieniſch geſchrieben, und wurde nach der Reviſion des Styles durch Hrn. Girolamo Amati in das Giornale Arcadico unter dem Titel Intorno due Statue del Museo Vaticano e sulla espressione degli Affetti nelle opere di arte antica, Lettera di F. Thiersch al ch. Sign. Cavaliere Tamboni im Jahre 1823 aufgenommen, auch in beſonderm Abdruck verbreitet. Später entſchloß ich zu einer deutſchen Bearbeitung mich beſonders, um manches fremde Eigenthum auszuſcheiden, welches bey ihrer Reviſion in den italieniſchen Text gerathen war. In dieſer neuen Geſtalt wurde die Arbeit dem Kunſtblatte 1827 einverleibt. Hier nehmen wir auf, was zur Sache, von der es ſich handelt, unmittelbar gehört.

Unter den wenigen bedeutenden Denkmälern alten griechiſchen Styles, welche der Vatikan enthält, verdienen zwey Bildſäulen, oder vielmehr verdient eine Bildſäule in zwey Exemplaren wegen Arbeit und Darſtellung eine beſondere ſorgfältige Betrachtung. Es iſt eine bekleidete ſitzende Frau. Die erſte, ſehr ſchlecht hergeſtellte, ſteht in der Galeria delle Statue des Muſeo Pio-Clementino, an der Rückwand, zwiſchen der Minerva Pacifica und dem Caligula mit der Chlamys *) ohne Nummer, ohne Erwähnung im älteren Katalog **) oder bey Visconti. Nur

*) Dieſe beyden Statuen zu ihrer Seite hat Visconti in der Beſchreibung des M. Pio-Clementino T. III. Taf. XXXVII. u. III.

**) Dieſes ſelten gewordene und, wegen der zahlreichen Verſetzung der

Digitized by Google

Hirt gedenkt ihrer in dem ſchätzbaren Verzeichniß der Werke altgriechiſchen Styls, die er unter der Benennung von äginetiſchen zuſammengeſtellt hat. *) Siehe Taf. II. 2. Die andere ſteht im Muſeo Chiaramonti, ebenfalls ohne Nummer, wie verborgen im großen Corridor unter dem Geſtell der 29ſten Abtheilung (riquadro XXIX.) linker Hand, nahe der Stiege, welche zu dem Pio-Clementino und dem Torſo führt. Wir geben ſie Taf. II. Fig. 1. Der gedruckte Katalog ſagt davon: „Figur von natürlicher Größe einer ſitzenden Frau, bekleidet, beſchädigt und von etruriſcher Arbeit. Da ſich dieſelbe ganz in dem Pio-Clementino befindet, ſo wird man dort von ihr Nachricht geben.“ — Weder iſt der Styl der Arbeit etruskiſch, ſondern alt und rein griechiſch, noch kann die Bildſäule im Pio-Clementino ganz genannt werden. Sie war ſo beſchädigt wie die im Chiaramonti. Zwar iſt ſie hergeſtellt, aber, wie wir ſehen werden, hat der Herſteller weder die Vorſtellung des Originals gefaßt, noch auch daran gedacht, den Styl deſſelben nachzuahmen.

Die beyden Bildſäulen nun, ungekannt und verſäumt, ſind es, welche wir der Unterſuchung unterwerfen wollen, um ihre Bedeutung nachzuweiſen, und ihnen dadurch zu der Anerkennung und Ehre zu helfen, welche ſie neben den merkwürdigſten Bildern des alten Styles in vollem Maße verdienen. Der Bildſäule im Chiaramonti mangeln das Haupt, die beyden

---

Bildwerke, nur noch zum Theil brauchbare Verzeichniß trägt den Titel: Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano stesa da Pasquale Massi Cesenate, Custode del Museo stesso. Roma 1792. Es war bis 1823 noch durch keinen neuen Katalog erſetzt, doch ein ſolcher in der Arbeit. Iſt aber, wie verlautet, die Herſtellung eines ſolchen denſelben Händen, welche den Katalog des Muſeo Chiaramonti unter dem Titel: Museo Vaticano parte prima zuſammengeſchrieben haben, anvertraut, ſo wird ſeine Erſcheinung mehr zu fürchten als zu hoffen ſeyn.

*) In der Abhandlung: „die äginetiſchen Bildwerke“ Berlin 1818. S. 14. mit den Worten: „eine mit übergeſchlagenen Beinen ſitzende weibliche Figur im Muſeo Vaticano.

Unterarme mit der rechten Hand. Die linke iſt auf dem Seſſel haften geblieben. Ferner fehlen beyde Füße, und ein Theil der Schenkel, ſo wie die Füße des Seſſels und der untere Theil des Geräthes unter ihm. Bekleidet iſt ſie mit der Tunica fibulata, dieſe aber wie ſorgfältig in viele kleine Falten gelegt, welche ſowohl die Einförmigkeit als die bis in das Kleinſte ſich erſtreckende Sorgfalt zeigen, mit welcher die Werke des alten Styles ausgeführt wurden. Auch trug ſie den Schleier, von welchem ein Theil auf den Schultern zurückgeblieben. Sie iſt ungefähr von natürlicher Größe.

Der vorwärts gebogene Leib der ſitzenden Geſtalt, die übereinandergeſchlagenen Schenkel, die Lage des rechten Ellbogens über dem linken Schenkel, welche zeigt, daß die rechte Hand zum vorgebogenen Kopfe hinaufreichte, die auf dem Seſſel haftende linke Hand, ein ſicheres Zeichen, daß ſie hier aufgeſtützt war, um den zuſammenſinkenden Körper zu halten, eine ſolche Anordnung zeigt deutlich ein von Sorg' und Schmerz ermattetes Gemüth, das eben deßhalb den Leib in traurige Abſpannung fallen läßt. Der Schmerz für ſich ziehet die Glieder zuſammen und erhebt ſie, denn er erregt und ſpannt die Kraft wie zum Widerſtreit und zur Abwehr. Iſt die Spannung vorüber, ſo folgt Niedergeſchlagenheit und Ermattung, der Leib, das Haupt, die Schenkel, alle Glieder bedürfen der Stütze, während das Gemüth fortdauernd mit den Vorſtellungen, die es betrüben, beſchäftigt iſt. Dieſes iſt der Ausdruck unſerer Statue. Wenn auch der Mangel des Hauptes und der rechten Hand nicht ſehen läßt, auf welche Weiſe daſſelbe von der Hand geſtützt war, ſo zeigt doch der ſtarke Druck der linken Hand auf dem Seſſel die Erſchlaffung des Körpers, der einer ſolchen Stütze bedurfte. Das Ueberſchlagen des einen Schenkels über den andern, gegen die ſtrengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeigt ebenfalls ein in Betrübniß auf ſich ſelbſt zurückgezogenes und des Aeußern unachtſames Gemüth.

Demnach muß die Bedeutung der Statue unter jenen Göttinnen und Heldinnen aufgeſucht werden, welche große Bekümmer

merniß erfahren haben. Venus über den Tod des Adonis trauernd, Phädra von einer sträflichen Liebe gepeinigt, Ariadne mit ihrer Liebe und Verzweiflung allein gelaſſen, Andromache um Hektor bekümmert, Penelope in ihren Leiden um den lang abweſenden Gemahl, bieten ſich zuerſt der Betrachtung dar. Aber Venus müßte durch irgend ein Zeichen kennbar ſeyn, und um unter den Heroinnen zu wählen, hilft jenes Geräth unter dem Seſſel, von dem ſich ein beträchtlicher Theil erhalten hat. Es iſt der Korb für weibliche Arbeiten, beſonders Spindel und Wolle, der Talaros, welcher den Heroenfrauen in ihrem Hauſe von Dienerinnen nachgetragen und neben ſie geſtellt wird, wie der Helena in der Odyſſee*). Hier iſt er unter den Seſſel geſtellt, weil die Anordnung des Werkes keinen andern Platz geſtattete, geſtreift und gerundet, wie der Helena ihrer und nach unten zuſammengezogen (ὑπόκυκλος). Dieſes Geräth ſchließt Ariadne aus, zu deren Lage es nicht gehört, deßgleichen Phädra, welche auf den Kunſtwerken, eben ſo wie bey Euripides, geſchmückt und als Königinn erſcheint, um dem Jünglinge zu gefallen, z. B. in jenem berühmten Gemählde der Thermen des Titus, das man lange genug für Venus und Adonis gehalten hat. So bliebe Andromache und Penelope zurück, beyde in Bekümmerniß, beyde durch häusliche Tugenden ausgezeichnet und mit häuslichen Arbeiten beym Dichter beſchäftiget. Unſere Entſcheidung zu leiten dienet eine vollkommen gleiche Figur, über deren Deutung kein Zweifel übrig bleibt. Man ſehe die ſitzende Frau in Fig. 4. Sie iſt in einem Relief von gebrannter Erde, welches ſich in einer beträchtlicher Anzahl mehr oder weniger ganz erhaltener Wiederholungen findet. Eine derſelben wird im Muſeo Kircheriano des römiſchen Collegiums in einem Schranke des Corridors aufbewahrt. Hinter der Heroine ſteht eine jener Alten, welche man

*) *Χωρὶς δ' ἠλακάτην, ταλαρὸν θ' ὑπόκυκλον ὄπασσιν*
Ἀργύρεον, χρυσῷ δ' ἐπὶ χείλεα κεκράαντο
Τὸν ῥά οἱ ἀμφίπολος φυλὼ παρέθηκε φέρουσα
Νήματος ἀσκητοῖο βεβυσμένον· — Odyss. *Δ*, 130 ff.

eine Zeit lang Zauberinnen genannt hat, die jedoch ſicher Ammen, Pflegerinnen oder Haushälterinnen ſind, dergleichen die Tragödie wie das Epos mehrere aufführt. Deßgleichen die Kunſtwerke. So die Reliefe der Niobiden *), der Kreuſa **), dann im genannten Gemälde der Thermen des Titus die Amme der Phädra, und dieſelbe auf dem Herculaniſchen Gemälde, ***) in welchem nicht ſchwer iſt eine Scene aus der Phädra, von dem tragiſchen Theater ſelbſt genommen, mit Masken und dem andern Apparate zu erkennen. Das Relief im Muſeo Kircheriano iſt zu beyden Seiten beſchädigt: von der ſitzenden Frau zeigen Ueberreſte von Kleidern, daß andere Frauen vor ihr geſtanden haben. Ferner der architektoniſche Schmuck des obern Theiles deutet an, daß das Ganze als Antifixum am Rande eines Daches gedient habe. Es war leicht den Sinn dieſes Reliefs zu beſtimmen, denn in einem andern Schranke jenes Corridors wird ein Relief aus gebrannter Erde aufbewahrt, von vollkommen gleichen Maßen und von demſelben architektoniſchen Schmucke begränzt, zum Beweiſe, daß beyde zu demſelben Ganzen als Theile gehört haben. Dieſer zweyte Theil, von Winckelmann zuerſt bekannt gemacht †), enthält den Odyſſeus, wie er beym Fußwaſchen von der Amme Euriklea erkannt wird, in Gegenwart eines Hirten, welcher, wie wir ſehen werden, für Eumäus zu erkennen iſt. ††) Hätte Winckelmann bemerkt, daß die beyden genannten Reliefe zuſammengehören, ſo würde bereits er in der ſitzenden Frau des andern die Penelope erkannt und ſie dem Odyſſeus beygefügt haben.

*) Museo Pio. Clem. T. IV. Tav. 17.

**) Daſ. T. VII. Tav. 16.

***) Pitture d'Ercolano T. I. Tav. 4.

†) Monumenti inediti. N. 161. Man ſehe unſere Tafel. Fig. 4.

††) Der römiſche Herausgeber der genannten Abhandlung denkt an Melanthios den Ziegenhirten: „alla presenza dei due pastori fedeli „Eumeo e Filezio“ se non piuttosto di Filezio o solo, o con uno de' di lui sotto pastori, *νομῆες*, che anche Melanzio, qual capo capraio, giunge a palazzo con altri due de' suoi subalterni. S. 14.

Ein anderes Exemplar von beyden Reliefen, ebenfalls in gebrannter Erde, den beſchriebenen vollkommen gleich, nur an der linken Seite neben Penelope, da wo die Frauen ſtehn, mehr erhalten, befindet ſich unter den wenigen alten Kunſtwerken, welche die Bibliotheca Barberini noch bewahrt, im Zimmer der Manuſcripte. Die Tafel mit Ulyſſes iſt ganz, doch von weniger feiner Arbeit, und wahrſcheinlich eine moderne Nachbildung von der im Collegio Romano. Die Tafel mit Penelope iſt zwar an der rechten Seite, wo die Amme ſteht, und wo die zuerſt genannte ſich ganz erhalten hat, beſchädigt; dagegen enthält ſie links neben der Penelope die beyden Frauen vollſtändig, von welchen in jenen nur ein Theil des Gewandes übrig iſt. Dieſe Penelope Barberina iſt von außerordentlich feiner und ſchöner Arbeit, und unſtreitig alt.

Ein drittes Exemplar dieſer Penelope in gebrannter Erde war ehedem im Beſitze des Dr. Mead in England, und wird in der Beſchreibung ſeiner Sammlung *) für eine Lucretia genommen, obwohl in derſelben Sammlung ſich auch ein Exemplar des zu ihr gehörigen Odyſſeus befand. Beyde ſind mit der ganzen Sammlung, in den Beſitz des Marquis v. Rodingham gekommen.

Ein viertes Exemplar der Penelope, ebenfalls in England, befindet ſich in der ſehr reichen und ſchönen Sammlung von Terracotta's des brittiſchen Muſeums zu London. In der Beſchreibung derſelben **) wird zwar die ſitzende Geſtalt als Penelope erkannt, aber als Penelope in Trauer über die Abreiſe des Odyſſeus bezeichnet. Dem Herausgeber des brittiſchen Muſeums war der von Winckelmann bekannt gemachte Odyſſeus nicht entgangen, und ſo lag ihm nahe genug, eine ganz andere Scene zu erkennen, als

*) Im zweyten Theile S. 229.

**) Vom Jahre 1814. in Quart. Nr. XII. Die Stiche in dieſem theuren Werke ſind meiſt ſo unbedeutend, wie die Erklärungen ſeicht, das Ganze ein Beweis des tiefen Standes der hier nöthigen Fertigkeiten und Kenntniſſe in England.

Digitized by Google

als die er angibt, und in welcher die Penelope auf eine ganz andere Weiſe componirt ſeyn müßte.

Ein fünftes Exemplar, beyde Vorſtellungen umfaſſend, iſt im Antiken-Cabinet der königl. Bibliothek zu Paris; doch ſtark beſchädigt, und Penelope ohne die Frau hinter ihr. Millin und Dümerſan, die es bekannt gemacht, *) nennen die beyden Frauen vor der Penelope Melantho und Eurynome; aber Melantho war bösartig und der Herrinn feindlich geſinnt. Sie war demnach vor der trauernden Königinn nicht an ihrer Stelle, wo nach der aus der Tragödie wie aus dem Epos ſattſam bekannten Sitte nur befreundete und treue Dienerinnen zur Hülfe und zum Troſt der Gebieterinnen erſcheinen können. — Zunächſt muß nun die Gleichheit der Heroine auf dieſen Terracatta's und in den beyden Bildſäulen des Vatikans nachgewieſen werden. Das Sitzen, das Kleid mit kleiner Verſchiedenheit, der Schleier ſtimmen zuſammen, deßgleichen die ganze Lage des Leibes, der rechte Schenkel über den linken geſchlagen, die linke Hand auf den Seſſel aufgeſtützt, um den gebogenen Leib zu halten, der rechte Ellbogen auf dem rechten Schenkel ruhend, damit, wie der Reſt des Armes in der Bildſäule andeutet und der volle Arm des Reliefs zeigt, das Haupt der ſtützenden Hand nicht entbehre; Alles dieſes iſt wie in den Bildſäulen, ſo in den Reliefen auf das Vollkommenſte übereinſtimmend, und die Gleichheit der Vorſtellung wird, wenn es deſſen noch bedarf, durch die Gegenwart des Talarus unter dem Thron ſowohl bey der Bildſäule im Chiaramonti als bey der Reliefffigur in derſelben runden und abwärts zuſammengezogenen Geſtalt noch weiter erwieſen und über alle Zweifel erhoben. Es iſt demnach nothwendig in der genannten Bildſäule eine Penelope anzuerkennen, welche zugleich wahrſcheinlich das Original war, nach welchem der Urheber der Terracotta's

*) Millin Monumens inedits Tom. II. Nro. 40. 41. und Galerie Mytholog. T. II. Taf. CLXXIV. Nr. 642. — Dumersan Notice des monumens exposés dans le cabinet des medailles et des antiques de la Bibliothèque du Roi p. 1822. p. 82. 83. Pl. 23. 24.

ſeine Penelope gebildet hat, indem er ſich nur einige kleine Abweichungen erlaubte, welche durch die Verſchiedenheit der Zeit und der künſtleriſchen Art geboten waren. So findet man in der Penelope des Reliefs nicht jene Steifheit und Gleichförmigkeit der Falten, welche das Kleid des alten Originals noch bewahrt. Die Aermel des jüngern ſind ohne die Spangen oder Knöpfe des älteren. Dazu fällt im jüngern Werk die Tunica über den linken Arm herab, um die innere Unruhe des Gemüthes, wie in andern, ſo auch in dieſem Verſäumniß äußerer Sorgfalt zu zeigen, zugleich aber auch, um eine größere Ausdehnung und Mannigfaltigkeit der nackten Formen zu gewinnen, ein Mittel zu gefallen, welches die Einfalt und der Ernſt der alten Kunſt, der die Bildſäule angehört, niemals geſtattet hat. Dieſe Abweichungen ſind alſo, wie man ſieht, ſehr belehrend über die Art und Weiſe, in welcher von ſpätern Künſtlern Werke des früheſten Alterthums nachgeahmt und zu ihrem Zwecke benutzt wurden. Man ſieht den Typus, wie ihn die Weisheit jener alten Meiſter erfunden hatte, im Ganzen beybehalten und durch einige, mit ſchonender Hand ausgeführte Veränderungen dem Begriff und Bedürfniß der ſpätern Zeit angeeignet. Durch dieſe für den Gang der Kunſt wichtige Belehrung, welche ſie gewährt, eben ſo wie durch ihre Bedeutung, gehört jene verſäumte und faſt überſehene Bildſäule des Vatikans mit ihrer Wiederholung zu den koſtbarſten Marmorbildern, welche ſich aus der Zeit der alterthümlichen Kunſt der Griechen gerettet haben, zu ſparſam gegen die Werke der ſpätern Zeit, leider! — weil es überall lehrreicher und erfreulicher iſt, dem Wachſen und Gedeihen nachzugehen, als das Beſtehen zu betrachten.

Eine andere Verſchiedenheit zeigt die Behandlung des Nackten, beſonders der Hände. Die Hand der Bildſäule im Chiaramonti, welche ſich auf dem Seſſel erhalten hat, iſt ein höchſt merkwürdiges Denkmal des Styles der ältern griechiſchen Kunſt. In ihr ſind die Gelenke der Finger und die kleinen Vertiefungen und Biegungen kaum angedeutet und weniger noch in der Bildſäule des Pio-Clementino. In dieſer hat ſich der ganze Arm erhalten

und zeigt mehr als ein anderes mir bekanntes Denkmal die ganze Eigenthümlichkeit und Härte in den Arbeiten jener frühen Jahrhunderte. Ich habe deßhalb ihn in das Größere zeichnen laſſen und hier unter Fig. 3. beygefügt. Dieſe Eigenthümlichkeit des Styles zeigt zugleich, daß man in beyden Bildſäulen nicht ſpätere Wiederholungen eines alten Werkes habe. Der ſpätere Künſtler würde jene Härte zum Wenigſten gemildert haben, zumal alles Uebrige an den beyden Bildern mit der größten Sorgfalt und ſelbſt mit Gefühl ausgearbeitet iſt und auf einen Meiſter ſchließen läßt, der ſich in der angenommenen Art der Behandlung mit Sicherheit und Freyheit bewegt. Man wird alſo ſchließen müſſen, daß beyde Bildſäulen der Zeit, zu welcher ihr Styl ſie hinweiſet, wirklich angehören, ſey es, daß eine nach der andern, oder beyde nach einer verloren gegangenen wiederholt wurden. Es bedarf kaum der Erinnerung, daß von dieſer Härte des Styles in dem Relief nichts zu ſehen iſt, beſonders iſt in der Penelope Barberina die Arbeit auch dieſes Armes und der Hand äußerſt fein und zierlich.

Um aber die Bildſäule im Chiaramonti mit der im Pio-Clementino vergleichen zu können, iſt vor Allem nöthig, dieſer die neuen und ſchlechtverbundenen Theile abzunehmen. Wir geben ſie mit der Reſtauration Fig. 2. Das Haupt, obwohl alt, gehört ihr nicht, der rechte Arm und die Füße bis etwa eine halbe Spanne über die Kniee ſind Werk des Wiederherſtellers, wie auch der größte Theil des eigengeſtalteten Felſens, auf dem ſie ſitzt. Das Haupt hat die Feinheit und den Ausdruck der Formen, welche den beſſern Werken der Kaiſerzeiten eigen ſind. Auch die rechte Hand iſt von guter Ausführung, beyde aber, vereiniget einem Leibe, der über die Zeiten des Phidias und Polycletus zurückgeht, verbunden mit jenem linken Arm, der nebſt der Hand ein Werk ägyptiſcher Steifheit ſeyn könnte, machen aus der ſo hergeſtellten Bildſäule eine abſchreckende Miſchung des Alten und Neuen, des Feinen und Rohen, des Weichen und Harten, und ſtellen ſo auf eine barbariſche Weiſe in demſelben Bilde die verſchiedenen Zeitalter und Stufen der ſich entwickelnden Kunſt vereinigt dar. In den angeſetz-

ten Theilen der Schenkel gebot die an ihnen zu bildende Fortſetzung des Gewandes eine größere Beachtung des alten Styles; doch iſt auch an ihnen die Arbeit verſchieden, dazu der Marmor ein anderer. Am meiſten täuſcht der Fels, auf dem ſie ſitzt, und ſelbſt aufmerkſame Beobachter konnten ihn für alt halten. Aber die ſchöne ſpiegelebene Glättung der obern Fläche läßt ſchon etwas Anderes als einen Fels vermuthen, das ihr zum Sitze diente, und an dem Rande jener Fläche ſind die Spuren des Meißels und die mit ihnen beginnende ſtumpfe Glättung ſichere Zeichen, daß der Reſtaurator auch hier abgearbeitet hat. Wahrſcheinlich war die unter der Figur erhaltene Maſſe ziemlich formlos und ſtatt den Thron, auf welchen jene ebene Fläche hindeutet, herzuſtellen, hat er ihr einen Felſen ausgemeißelt und zum Sitze gegeben. Nimmt man dieſe unförmlichen Zuſätze von dem Original hinweg, ſo iſt die Bildſäule der im Chiaramonti vollkommen gleich, allein in den Haaren ausgenommen. Dieſe reichen bey der im Pio-Clementino in langen Ringeln vom Hals bis über die Bruſt herab, während bey der Chiaramontana, obwohl ſie an dieſen Stellen auf das Beſte erhalten iſt, von ſolchen Locken ſich keine Spur zeigt. Darf man jene Entwicklung und Ausbreitung der Locken als Zeichen geſteigerten Beſtrebens, Betrübniß und Trauer auszudrücken, anſehen, ſo würde dadurch die Pio-Clementina als die ſpäter gearbeitete kennbar.

Hiernächſt wird kein Zweifel über die weſentliche Gleichheit der Bildſäulen unter ſich und mit den Reliefen übrig geblieben, dadurch aber auch nachgewieſen ſeyn, wie man bey der Wiederherſtellung jener verfahren müßte. Um z. B. die Chiaramontana zu ergänzen, wäre nöthig, den Seſſel nach dem Vorbild des Reliefes, mit dem die Homeriſchen Beſchreibungen übereinſtimmen, zu bilden. Es iſt der T h r o n, mit dem daran haftenden F u ß ſ c h ä m e l *), wie er Göttern und Menſchen, beſonders Herrſchern und ihren Frauen dient, oft nachgetragen wird, z. B. der Pene-

*) *θρόνος* auch *δίφρος, κλισμὸς, κλισίη* genannt, mit nicht beträchtlichen Verſchiedenheiten; der Schämel *θρῆνυς*.

lope in der Scene ſelbſt, in welcher wir ſie nachher erblicken *) werden, ein Werk des Ikmalios, mit Elphenbein und Silber umkleidet. **) Herr von Bröndſtedt, mein hochgeehrter Freund, beſitzt als den Reſt eines ſolchen ſilbernen Seſſels den einen der vordern Füße, welchen er im Königreiche Neapel erworben hat. Er iſt ſehr merkwürdig, nicht nur weil er vollkommen mit jenen, auf den genannten Terracotta's abgebildeten in Eintheilung und Ausrundung der einzelnen Glieder übereinſtimmt, und dadurch auf eine Art von allgemeinem Modell dieſes Geräthes ſchließen läßt, ſondern auch, weil er die Art der Arbeit daran vollkommen deutlich zeigt, und einen Blick in die Werkſtätte jener Kunſtarbeiter, vielleicht ſelbſt bis in das Homeriſche Zeitalter geſtattet. Denn es iſt nicht wahrſcheinlich, daß das Verfahren bey Ausführung ſo kunſtreicher Geräthe, wie er beſchreibet, nachdem es einmal in rechte Uebung gekommen, in den folgenden Jahrhunderten ſich bedeutend geändert habe. Den Kern dieſes Fußes bildet ein eiſerner Stab, und dieſer iſt mit außerordentlich hartem Holze überkleidet, dem man ſchon die ganze Geſtalt des Fußes gegeben hat. Dieſe Holzlage wird von einem dünnen Bleche feinen Silbers bedeckt, welches, wie es ſcheint, Anfangs durch Hülfe des Hammers eng daran getrieben, und dann mit Hülfe des Drehwerkzeuges in das Feine iſt geglättet worden. Man ſieht alſo daran Mittel und Art eines Kunſtverfahrens, welches bey Homer ſchon ſehr ausgebildet, ſpäter unter dem Namen der Toreutik noch berühmter geworden iſt, und über welches Quatremere in ſeinem bekannten Werke aus weitſchichtiger und unkritiſcher Unter-

*) τῇ παρὰ μὲν κλισίην πυρὶ κάτθεσαν ἔνθ᾽ ἄρ᾽ ἐφιζεν
δινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ· ἥν ποτε τέκτων
ποίησ᾽ Ἰκμάλιος καὶ ὑπὸ θρῆνυν ποσὶν ἧκεν
προσφυέ᾽ ἐξ αὐτῆς. Od. *T.* 56.

**) So nämlich ſcheint *δινωτήν* zu faſſen. Die Geräthe wurden mit Elphenbein und Silber belegt, und dieſem dann durch Hülfe des Drehrades die ihm beſtimmte Ausbildung gegeben. Der Begriff des Drehens als der in dieſer Verbindung prägnante wird dabey allein ausgedrückt.

ſuchung unter vielem Brauchbaren viel falſche Angaben abgeleitet hat.

Die Geſtalt des Arbeitskorbes unter dem Seſſel iſt aus dem, was davon noch übrig geblieben, deutlich genug beſtimmt, ſo daß nach ihm mit Beyziehung der Terracotta's auch dieſes Geräth vollkommen ergänzt werden kann. Wie auf den Reliefen, ſo wird auch in der Bildſäule Penelope die Füße unbekleidet haben müſſen, um ſie als in dem Innern des Hauſes zu bezeichnen; dazu wird die Scene, wie wir ſehen werden, in den tiefen Abend hineinrücken, wo ſie des äußern Zwanges entbunden iſt, um ſie in einer Gemüthsſtimmung zu zeigen, welche der äußern Zierde nicht gedenken läßt. Auf den übergeſchlagenen Schenkel aufgeſtützt wird ſich der rechte Arm nach dem gegen ihn geneigten Haupt erheben, ohne daſſelbe zu ſtützen; nur die vorgeſtreckten Finger werden, wie in dem Relief, die Stirne berühren, und auf ihrem Antlitz wird, ſo weit es die gehaltnen Formen des alten Kunſttypus geſtatten, die Bekümmerniß über ihre Lage und über einen Entſchluß liegen, welchen ſie zu faſſen ſich gedrängt fühlt.

Um hierüber, als über den wahren Sinn des ſchönen und bedeutſamen Werkes, deutlich zu werden, iſt es nöthig, mit Hülfe des Reliefs den Vorgang und ſelbſt wo möglich den Augenblick ihrer Lage zu beſtimmen, in welchem der ſinnreiche Künſtler ſie aufgefaßt und dargeſtellt hat.

Ein Blick auf die beyden Terracotta's wird hinreichen, zu lehren, daß beyde Reliefs nicht nur im äußern Zuſammenhange der Perſonen, ſondern auch in einem innern Zuſammenhange der Handlung ſtehen. In beyden ſind die Hauptperſonen in der Mitte und haben Glieder ihres Hausweſens vor und hinter ſich. Die Anordnung derſelben iſt ſo beſchaffen, daß ſich nicht nur auf das Natürlichſte zwey Gruppen, ſondern aus dieſen wieder eine ganze mit gleichmäßigem Wechſel bildet, ſobald man die beyden Reliefs ſo aneinander ſetzt, daß der Hirt und die Alte, und ſo auch Penelope und Odyſſeus einander den Rücken zuwenden, wie es im Kupferſtiche Fig. 4. angeordnet iſt. Wie aber durch dieſe Anordnung die äußere Einheit der beyden Gruppen gewonnen iſt, ſo wird die

Digitized by Google

Betrachtung ihres Inhalts auch die innere lehren. Schon im Voraus aber dürfen wir nach jenem äußern Zuſammenhange annehmen, daß, wenn Odyſſeus in dem Augenblick erſcheint, wo ihn Euryklea erkennt, Penelope in der Lage gedacht werden müſſe, in welcher ſie der Dichter während jener Erkennung geſetzt hat.

Odyſſeus iſt nach zwanzigjähriger Entfernung heimgekehrt. Er hat ſein Haus als Bettler betreten, um unerkannt zu beobachten und zu prüfen, wie die Gemahlinn ſo das Hausgeſinde und die Freyer; zugleich auch um die Kataſtrophe einzuleiten, die er den Freyern bereitet. Nur Telemachos iſt im Geheimniß. Bald iſt die Ungebühr der frechen Rotte durchſchaut. Die Gemahlinn, welche ihn um den Odyſſeus befragen will, wird auf den Abend verwieſen. Da iſt Ruhe vor den Freyern, und, unerkannt ihr gegenüber, kann er die Größe ihrer Treue und Liebe leicht erforſchen. Vor dem Morde der Freyer darf ſie das Geheimniß ſeiner Ankunft nicht durchdringen: ihr ſeiner ſelbſt nicht mächtiges Gefühl würde ſie und ihn verderben; doch der treuen Amme muß es enthüllt werden; noch dieſen Abend, denn ihrer Hülfe bedarf er, um bey'm Mord die Frauen zuſammen zu halten; auf ihre Faſſung glaubt er zählen zu können; darum leitet er es durch wohlberechnete Reden ein, daß ſie den Auftrag bekommt, ihm die Füße zu waſchen. Er ſieht voraus, daß ſie, wie er es wünſcht, an der Narbe über ſeinem Kniee unfehlbar ihren Herrn erkennen wird, und ſo geſchieht es auch. Das iſt offenbar Sinn und Motivirung der alten Sage. Ob ſich der Sänger, dem wir jenen Theil der Odyſſee verdanken, der urſprünglichen Abſichtlichkeit des Einzelnen noch bewußt geweſen, geht aus ſeiner Erzählung nicht hervor. So wie nun Euryklea die Narbe mit den Händen faſſet, läßt ſie ſeinen Fuß aus den Händen fahren. Er ſchlägt zurück in den Keſſel, das Erz ertönt, das Geräth ſtürzt um, und das Waſſer fließt auf den Boden. Freude und Schmerz umhüllen ihr Gemüth, die Augen ſind von Thränen erfüllt, und die Sprache verſagt ihr *), endlich be-

*) Od. *T*, 467.

grüßt ſie ihn und blickt nach der Penelope, ihr anzuſagen, daß ihr lieber Gemahl zu Hauſe ſey. Ehe jedoch dieſes geſchieht, faßt ihr Odyſſeus die Kehle, und bewegt ſie durch Zuſprache und Drohung, das Geheimniß zu bewahren. Das iſt die Handlung auf dem einen Relief, welche zugleich dem andern zur Erklärung dient. Während nämlich dieſes vorgeht, ſitzt Penelope in ſich verſunken. Nicht das Geräuſch dieſes Vorgangs, nicht das Umſchlagen des Erzes, noch das, wenn auch leiſere, doch bemerkbare Geſpräch der Alten mit dem Fremdling vermag ſie zum Bewußtſeyn deſſen zu rufen, was um ſie vorgeht: Athene hatte ihr Gemüth abgewendet, ſagt der Dichter, und ſie konnte weder entgegen ſehen noch etwas bemerken. *) Man ſieht, daß dieſes die Stellung der Penelope auf dem Relief gegen Odyſſeus und die Amme iſt. Der Künſtler hat ſie von beyden abgewendet dargeſtellt, und dadurch Sinn und Ausdruck des Dichters auf eine vollkommene Weiſe erklärt. Wie eben dadurch die innere Verbindung der Gruppen deutlich hervorleuchtet, ſo erklärt ſich nun auch die Handlung der Hauptperſonen in ihren letzten Motiven. Warum blickt Odyſſeus zurück, während er die Alte an der Kehle hält, und doch wohl mit ihr zu ſprechen hat, und wohin richtet er ſeine Augen? Nicht nach dem hinter ihm ſtehenden Hirten, wie es in ungenauen Abbildungen ſcheint, ſondern wie man auf den Reliefen deutlich ſieht, an ihm vorbey, und es iſt offenbar, daß ſein Blick die Gemahlinn ſucht; während ſeine Hände der Alten das Sprechen unmöglich machen, wendet er das Haupt, um zu ſehen, ob er, ob die ganze Scene von der Penelope bemerkt wird, und man ſieht, daß, wenn auch vom Dichter nicht angedeutet, dieſe Bewegung eben ſo in der Natur und faſt unwillkürlich war, als ſie zur Verbindung beyder Werke von dem weiſen Künſtler ſehr wohl berechnet iſt. Was aber iſt es, wodurch bey der Penelope die ſeltſame Lage ihrer Hand bedingt wird, deren äußerſte Finger kaum die Stirne berühren, eine Anordnung, die um ſo mehr auffallen

---

*) ἡ δ᾽ οὐδ᾽ ἀθρῆσαι δύνατ᾽ ἀντίη οὔτε νοῆσαι
τῇ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν.

Digitized by Google

muß, da die ganze Stellung Ermattung von langem Kummer ausdrückt, und man denken ſollte, das niedergeſunkene Haupt würde die Hand als eine feſte und willkommene Stütze gebrauchen? Offenbar iſt hier der Ausdruck des Nachdenkens und Sinnens über etwas einer größern und ſchärfern Anſtrengung der geiſtigen Kraft Bedürfendes und ihrer Richtung auf einen dunkeln fernen Punkt, wobey nach einer in der Natur der Sache gegründeten Bewegung der Zeigefinger oder die beyden vordern Finger der innern Spannung gleichſam zu Hülfe kommen, und die Stelle der Stirne berühren, hinter der jene geiſtige Kraft ſich bey dieſen ihren Anſtrengungen beſonders zu ſammeln und zu bewegen ſcheint. Nimmt man hiezu die übrige Haltung der Geſtalt, ſo hat man den Ausdruck eines in Bekümmerniß zwiſchen verſchiedenen Erwägungen und Entſchlüſſen ſchwankenden Gemüths. Was aber den Geiſt der Königinn bewegt, ſagt zwar Homer nicht an der genannten Stelle, wo er nur weiß, daß ihr Athene den Geiſt abgewendet habe; doch kommt es gleich darauf im Geſpräche mit Odyſſeus zum Vorſchein. Denn nachdem Euryklea das verſchüttete Bad erneuert und beendigt, und während Odyſſeus ſich an dem Feuer des Herdes trocknet und die Narbe wieder in ſein Bettlergewand einhüllt, beginnt Penelope das Geſpräch von Neuem. So wie die Nachtigall, ſagt ſie, bey beginnendem Frühling unter düſterm Geſträuch ihren wechſelvollen Geſang um den geliebten Sohn ergießt, ſo bewegt ſich mir bey nächtlicher Weile zweifelnd hierhin und dorthin das Gemüth, ob ich noch fortdauernd bey meinem Sohne bleiben, und ihm ſein Eigenthum bewahren, oder dem beſten der Achäer, die um mich werben, als Gemahlinn folgen ſoll. Umſonſt ſucht Odyſſeus ſie mit einem Traum, der ſeine Ankunft zu bedeuten ſcheint, zu tröſten. Verzweifelnd, daß ihr Gemahl wiederkehren werde, will ſie am folgenden Tag den Freyern einen Wettkampf anſtellen und demjenigen ſich vermählen, welcher des Odyſſeus Bogen ſpannen und behandeln kann. Dieſer Entſchluß alſo iſt es, welcher ſich aus Zweifel und durch Bekümmerniß in ihrem Gemüthe emporarbeitet, wo ihr Gemahl ſchon heimgekehrt, und von der Amme erkannt, den forſchenden Blick auf ſie zurückwendet.

Digitized by Google

Hiermit haben wir alſo den inneren Zuſammenhang der ganzen Vorſtellung, zugleich aber auch den ſchönen und bedeutungsvollen Sinn, welchen der Urheber dieſer Kunſtdarſtellung in ſein vortreffliches Werk gelegt hat, wie es ſcheint, klar und vollſtändig dargelegt. Iſt die Darlegung etwas weitläufig gerathen, ſo mag dieſes Entſchuldigung darin finden, daß zugleich an einem auffallenden Beyſpiele gezeigt werden ſollte, wie die philologiſche und archäologiſche Erklärung der Alten in Mitteln und Methode parallel gehen und zu demſelben Ziele gelangen, den Sinn und Geiſt ihrer Weisheit, ſey es, daß ſie ihn im Wort oder im Bild ausgedrückt haben, rein aufzufaſſen und in ſeiner ganzen Art und Bedeutſamkeit darzuſtellen.

Die Nebenfiguren dienen zur Abrundung und Ergänzung der Gruppen, und ſind von dem Künſtler mit der ihm zuſtehenden Unabhängigkeit behandelt worden. Daß der Alte hinter des Odyſſeus Seſſel nur eine vertraute Perſon ſey, erfordert Zuſammenhang des Werkes und Uebereinſtimmung ſeiner Theile, und man wird demnach nicht umhin können, in ihm den Schweinhirten Eumäus zu erkennen. Beym Dichter offenbart Odyſſeus dieſem treuen und entſchloſſenen Diener und dem Rinderhirten Philötius ſich erſt unmittelbar vor dem Augenblick, wo er ihrer Hülfe bedarf *), der plaſtiſche Künſtler aber, indem er ihn bey der Fußwaſchung und Erkennung durch die Euryklea zugegen und derſelben Zeugen ſeyn läßt, will offenbar angenommen haben, daß ſich Odyſſeus ihm früher und ſchon damals entdeckt habe. Eine andere Abweichung vom Dichter ſcheint der Hund. Er iſt kein Hirtenhund, der den beyden Männern gehören könnte, ſondern offenbar ein Jagdhund, alſo der vielberühmte Argos, der allein im ganzen Hauſe ſeinen Herrn bey der Zurückkunft nach zwanzig Jahren wieder erkannte. Der Dichter läßt ihn in ſeiner bewunderungswürdigen Erzählung ſogleich ſterben, nachdem der Anblick ſeines Herrn ihn erfreut

*) Od. XXI. 190 ff.

und ſeine letzte Kraft auf einen Augenblick erregt hat. Der Plaſtiker hat ihm dieſes Schickſal erſpart. Er hat ihn dem wiedererkannten Herrn beygeſellt, neben deſſen Seſſel er ſich, ſeines Glückes froh, ſehr zufrieden und wohlbehaglich niedergelegt hat.

Die Frauen vor der Penelope ſind zwey Dienerinnen, wie ſie den Herrinnen, wenn ſie aus ihrem Gemach hervorgingen, zur Begleitung und zum Dienſte zur Seite waren. Als Penelope, nach der Ankunft des Odyſſeus bey den Freyern, beſchließt, ſich denſelben zu zeigen und den Telemachos darüber, daß er den Fremdling ihre Ungebühr hat erfahren laſſen, mit Worten zu ſtrafen, läßt ſie zu ihrer Begleitung in den Saal Autonoe und Hippodameia *) kommen, und dieſe wird ihr alſo auch der Plaſtiker beygegeben haben. Noch bleibt die Frage übrig nach der Alten hinter dem Seſſel der Königinn. In den zwey erſten Dritttheilen der Odyſſee wird nur der Euryklea als ſolcher Erwähnung gethan. Sie iſt, wie Pflegerinn des Odyſſeus, ſo des Telemachos geweſen, **) den ſie liebt und der ihr vertraut. ***) Auch iſt ſie Schaffnerinn und bewacht als ſolche Tag und Nacht die Vorräthe und Schätze des Hauſes. ****) In den letzten Büchern wird neben ihr Eurynome eingeführt und als Schaffnerinn eingeſetzt. †) Euryklea bleibt als Amme auch in dieſen letzten Geſängen bezeichnet, zugleich auch als Gebieterinn über die dienenden Frauen. ††) Eurynome aber erſcheint immer um die Perſon der Königinn, pflegt mit ihr Geſpräch †††),

*) Od. XVIII. 181.

**) Od. I. 430 ff. darum τροφός genannt ſchon Od. II.. 361, Od. IV. 742.

***) γυνὴ ταμίη Od. II. 345.

****) Od. XX. 353.

†) Εὐρυνόμη ταμίη Od. XVII. 495.

††) Od. XIX. 16. I. 128. XXII. 386. und ἤτε γυναικῶν δμωάων σκοπός ἐσσι.

†††) Od. XVII. 495.

wird ohne weitere Erinnerung angeredet, *) und empfängt die Aufträge der Gebieterinn, **) für welche ſie überall auf Troſt und Rath bedacht iſt. Auch werden beyde Alte zuſammen erwähnt, ***) wo ſie für Penelope und Odyſſeus das eheliche Lager ausrüſten, und ſo erſcheinen ſie auch auf unſern Reliefs. Während Euryklea ihrem Pflegeſohn die Füße wäſcht, ſteht Eurynome aufmerkſam hinter dem Seſſel ihrer Gebieterinn. Der Ausdruck ihres Geſichtes, die gehobene und geſchloſſene Hand, das nach der Königinn geneigte Haupt zeigen die lebhafteſte Theilnahme an ihrer Trauer, während die jungen Dienerinnen die Sache leichter nehmen, und in Geſprächen über andere Dinge begriffen ſcheinen. †)

Soll man aber glauben, daß der Urheber der Terracotta's allein die Geſtalt der Penelope ſo treu und ſorgfältig nach einer Bildſäule gearbeitet, die übrigen aber aus ſeiner eigenen Erfindung hinzugethan habe? Dieſes hat an ſich keine Wahrſcheinlichkeit, da die Arbeiter ſo untergeordneter Werke wie aus gebrannter Erde oder in Moſaik in der Regel nicht Erfinder waren, ſondern aus vortrefflichen und bekannten Werken ihre Gegenſtände entlehnten. Dazu läßt ſich aus der Beſchaffenheit der Bildſäule ſelbſt abnehmen, daß ſie keine einzelne geweſen, denn allein, ohne die andern Figuren zu beyden Seiten, ja ohne den

*) Od. XVIII. 165.

**) Od. XIX. 96.

***) Od. XXIII. 289.

†) Dabey darf man nicht zu genau nach dem Kupfer der römiſchen Ausgabe gehen, welches überhaupt in kleinen Dingen ungenau iſt, wie aus einer ſehr treuen Bleyſtiftzeichnung des Reliefs der Penelope Barberina von C. Ruſpi zu ſehen, welche in der nun gegebenen Abbildung wiederholt iſt. Das Körbchen unter dem Seſſel geht nicht ſpitz zu, ſondern hat einen breiten Boden, wie auf unſerer Zeichnung, und die jüngere Magd zeigt nicht mit dem Finger auf Penelope, ſondern hält in der angezogenen Hand etwas wie ein großes Wein- oder Epheublatt, deſſen Bedeutung ich ſo wenig weiß, als des Gegenſtandes, den der Hirt hinter dem Odyſſeus in der Hand hält, und den der römiſche Herausgeber für ein Bettelbrod (ἀιτίζων ἀκόλους) in der Hand des Melanthios hält. Die Draperie auf der Scene des Odyſſeus deutet das Innere des Gemaches an.

Odyſſeus im andern Relief war ſie unverſtändlich und durch nichts mit voller Beſtimmtheit als Penelope zu erkennen. Wir dürfen alſo ſowohl aus der Nachahmung der Reliefs als aus ihrer Beſchaffenheit ſchließen, daß ſie zu einer Gruppe von Bildſäulen gehört habe, deren einzelne Geſtalten und Anordnung die Terracotta's in treuen Abbildungen erhalten haben. Ja, da ſich die Bildſäule in zwey Exemplaren erhalten hat, darf man ſelbſt auf eine ſehr alte Wiederholung einer ſolchen Gruppe ſchließen. Dieſe Anſicht findet eine neue Beſtätigung in einem Erwerbe des Herrn von Bröndſtedt und den Umſtänden, von denen er begleitet war. Dieſer nämlich hat in Ithaka ein kleines bronzenes Bild des Odyſſeus gekauft, welcher ebenfalls zum Fußbade ſitzt, von einfacher alterthümlicher Ausführung, wie man ſie ſonſt wohl bey kleinen Bronzen etruskiſch nannte und noch nennt. Der Landmann, von welchem jener Odyſſeus aus Ithaka kam, erklärte, er habe ihn zuſammen mit andern Figuren, ſtehenden und ſitzenden, männlichen und weiblichen gefunden, welche ſämmtlich auf einer gemeinſamen Baſis in einem Halbkreis vereinigt geweſen ſeyen. Dieſen habe er gebrochen, um die Bilder mit deſto größerem Gewinn einzeln zu verkaufen. Der Odyſſeus war das letzte Stück, welches in ſeinen Händen geblieben war. Es iſt hieraus offenbar, daß jene Gruppe kleiner Bronzen denſelben Gegenſtand behandelt hat, und die Gleichheit des Odyſſeus in beyden läßt auf die Gleichheit des Ganzen ſchließen; doch iſt nicht anzunehmen, daß jene durch des ithakeſiſchen Bauern Unwiſſenheit zerſtörte Gruppe das Original geweſen, im Gegentheil zeigt ihre Kleinheit ebenfalls auf Copie hin; jedoch rückt durch dieſe Nachricht der Urſprung der Gruppe, von welcher die Bildſäulen und die Reliefe ſtammen, in die Heimath des Helden ſelbſt hinein, wo ſie in den früheſten Zeiten der griechiſchen Kunſt und wahrſcheinlich von einheimiſchen Künſtlern iſt erfunden und ausgeführt worden. Hier aber verlaſſen uns die Nachrichten, wiewohl nicht ſchwer iſt, den Grund ihrer Verpflanzung nach Rom und ihrer Vervielfältigung daſelbſt in den Charakter der Penelope und in den ſeit der älteſten Zeit unter den Römern verbrei-

Digitized by Google

teten Ruhme der Odyſſee zu finden. Schon in den Anfängen der römiſchen Literatur ſteht eine lateiniſche Ueberſetzung der Odyſſee von Livius Andronicus, und welch ein ſchöneres und edleres Ideal für die verwandte Jugend der römiſchen Matronen bot ſich aus dem ganzen griechiſchen Alterthum der Kunſt zur Bildung und Vervielfältigung, als die mit allen Vorzügen des Geiſtes und der Geſtalt, noch mehr aber durch ihre treue Liebe für den Gemahl ihrer Jugend geſchmückte Königinn von Ithaka, um welche die langen und endlich von dem glücklichſten Ausgange gekrönten Leiden und der rührende Geſang, welcher ſie der Nachwelt verkündete, eine unvergängliche Glorie verbreitet hatten.

Uns aber gewährte ſie Gelegenheit, eine auf ihr Schickſal bezügliche plaſtiſche Darſtellung bis in die Anfänge der edleren griechiſchen Plaſtik hinauf zu verfolgen, und in Wiederholungen und Nachahmungen derſelben die Beharrlichkeit und Sicherheit der alten Kunſt in Bewahrung und Bildung überlieferter Formen und Vorſtellungen, nicht weniger ihre Beſonnenheit und Weisheit in den durch vermehrte Einſicht oder veränderte Neigung der Spätern gebotenen Aenderungen an denſelben, in beyden aber die beſchirmende und verjüngende Kraft, das innere Leben der alten Kunſt, welches zu erſpähen dieſe Schrift beſtimmt iſt, zum Schluſſe derſelben noch an einem merkwürdigen Beyſpiele darzulegen.

Digitized by Google

Sachregiſter.

Adonis des, Mythus S. 31. A. Adonia 32. A.
Aegina's Kunſtbetriebſamkeit 194 ff. 219. Macht zu den Zeiten der Perſer = Kriege 193.
Aegyptens Einfluß auf griechiſche Kunſt 24 ff. 35. A. 65 ff. beſ. 90.
Aegyptiſche Kunſt 237 cf. 49. A.
Aehnlichkeit der Gewänder auf altgriechiſchen u. ägyptiſchen Bildwerken 82.
Aemulus = ἀντίτεχνος 128. A. 16.
Alexander des, Bildſäule in der Glyptothek 272. A.
Alterthums, ägyptiſchen, Spuren in Argolis 30. A.
Apollo des, Bildſäulen 362.
— des von Amyklä, koloſſaler Thron 175. 176 ff. A. 83.
— von Belvedere 374. Deutung der Bildſäule 314. A. 30. 321. A. Urſprung derſelben zur Zeit der römiſchen Kaiſer 312 ff. und A. 31. 383 ff.
Apollo Muſagetes in der Glyptothek 135. A. 163.
Ἀπόλλων πατρῷος 28. A.
Arrhachions Bildſäule zu Phigalia 52 ff. u. A.
Argos, Sitz alter Kunſtübung 30. A. 19. 157 ff. Verhältniß zu Aegypten 30 ff. und A. 19.
Artemis der, Bild zu Taurika und Lakedämon 60. u. A.
Aſklepios Bildſäule in Argos 341. A.
Athen zu, Kunſtübung 122 ff. m. A.
Ἀθηνᾶ νικηφόρος 27. A. 16.
Athene's Bild auf attiſchen Münzen 29. A. 17.
— Bildſäule aus Erz aus der Marath. Siegesbeute 113 ff.

Digitized by Google

Athene vergl. Pallas.
Attiſche Kunſtſchule 44 ff. m. A. Vortrefflichkeit derſelben 135 ff.
Auguſtus des, Bild auf geſchnittenen Steinen 304. m. A. u. A. 24. S. 305.
Ausdruck in den Werken der bildenden Kunſt der Griechen 367 ff.
Bauwerke bey den Römern 346 ff.
Becher, in der Bibliothek Corſini zu Rom 298. A. 13.
Behandlung der Köpfe in altgriechiſchen Bildwerken 243 ff.
Beſtand, unveränderter des vollendeten Kunſtſtyls von Phidias bis zur Zeit Hadrians 271 ff. beſ. S. 381 ff. Urſachen deſſelben 338 ff.
Bildſäulen ausgezeichneter Männer 227. 228.
— von Menſchen in Aegypten 230., in der ältern Zeit in Griechenland 230., daſelbſt in ſpäterer Zeit 229.
Bildungstrieb, innerer z. Kunſtthätigkeit 66 ff.
Bildwerke vom Parthenon 366. 367.
—, altdoriſche von Selinunt 404 ff. Beſchreibung und Bedeutung derſelben 405 ff. 424 ff. Styl 406. 412. 423. Zeit ihrer Entſtehung 422 ff.
Bronze des Herrn Hawkins 169. A.
Cameen mit den Bildniſſen Ptolomäus II. 286.
Centaur der, Borgheſiſche 332.
Centauren der, und Lapithen, Kampf in den Metopen des Parthenon 367.
Cephalus des, und der Prokris, ſogenannte Gruppe im Museo Pio Clementino 315 ff. A.
Charitinnen die, im Museo Chiaramonti 370.
Chios, alter Sitz der Bildhauerey 191 ff. 28. A.
Conventionelle das, in der Kunſt 239. u. A.
Cultus des, ägyptiſchen und griechiſchen Gleichheit 34. A. 27.
—, ägyptiſcher in Troja 34. A. 25.
—, iſraelitiſcher 25 ff. A.
— des, phönikiſchen und paläſtiniſchen Zuſammenhang 41. A.
Δαίδαλα 17. A. 12.
Dädaliden 44. 47. A. ff. Zunft in Athen 124.
Dädaliſcher Styl, altattiſcher 50 A.
Danaos Einwanderung in Griechenland 25 ff. A.

Delos

Delos zu, Kunſtſchule 219.
Delphiſcher Tempel, älteſter 16 ff. u. A.
Διαβεβηκότα σκέλη 51 A.
Diana der, Statuen 361. die zu Verſailles 361 ff. 374.
Διιπετές 134. A.
Διόνυσος ἐν λάρνακι 34. A. 25.
Dionyſos aus Argos 164. Hermen 40. A. Cultus ein ägyptiſcher (Oſiris) 87 ff. deſſen Cultus zu Theben 31 und A. 22.
Diſkobol, des Myron 374.
Dreyfüße 147 A.
Einwanderer, lydiſche in Hetrurien 166 A.
Einwanderung, von Korinthern nach Hetrurien 165.
Epochen der, in der griechiſchen Kunſt Feſtſetzung 202 ff.
Erzguß, frühes Aufhören in Griechenland 286 ff. Erfindung in Samos 180. 219.
Erzmiſchung, äginetiſche 194, deliſche 194.
Fechter, der borgheſiſche 131. A. 366.
Gang der griechiſchen Kunſtentwickelung 235 ff.
Gegenſtände der Darſtellung der griechiſchen Kunſt 222 ff.
Gepräge, gleiches der Plaſtik von der Urzeit bis in das ſechste Jahrhundert 49 ff.
Germanicus des, ſogenannte Statue in Paris. 289 und A. 6.
Gigantenkampf, auf einem Sarkophag des Vatikans 316. A.
Götter griechiſche, aus Aegypten überkommen 35 ff. m. A.
— pelasgiſche 19.
Götterattribute, ägyptiſche auf griechiſchen Kunſtwerken 87.
Götterbilder, ob in der Vorzeit der griechiſchen Geſchichte? 18. Ob in phönikiſchen Tempeln? 41. A.
—, älteſte in Griechenland 15 ff. und A. 20. 20 A. ff.,
irdene 219.
—, troiſche 9.
Götterſymbole in der älteſten Zeit 22 ff. A.
Gruppen von Statuen aus dem Alterthum 273. A. 327. A.
Gymnaſtik bey den Griechen 252 ff. A. Einfluß derſelben auf die Kunſt 250 ff. m. A.
Handlung der, Darſtellung in den plaſtiſchen Werken 361 ff.
Handwerk, ob von der Kunſt im Alterthum getrennt? 102 ff.
Handwerks, des höheren Richtung in Griechenland 106.
Haus, goldenes, des Nero 323 ff. A.

Digitized by Google

Heliaden auf Rhodus 180.
Helios = Apollo, des Phthas-Hephäſtos Sohn 27. A. 16.
Helios = Dienſt auf Rhodus 28. A.
Hephäſtos, Arbeiter in Erz 17. Träger der älteſten Kunſt-übung 8 cf. 124. A. 9. Ver-ehrung in Athen 28. A. in Lemnos 33 ff. m. A. 25.
Hera, Erdgöttinn 30 A.
Herabild, älteſtes in Samos 20 A.
Heradienſt zu Argos mit ägyp-tiſchem Cultus gemiſcht 30. m. A.
Heräon zu Samos 180. 186. A.
Hercules, ägyptiſcher auf Ery-thrä 33 m. A. H. als Bo-genſchütze 249. A. 185.
Homeriſcher Geſänge, Einfluß auf die Kunſt 255.
Homeriſche Kunſt 6 ff. m. A. 9. A. 9. 84 ff. 97 ff. 220.
Horus Apollo, ägyptiſche Bild-ſäule zu Amyklä. Cultus daſelbſt 31. m. A.
Hyakinthus des, Mythus 31. A.
Hykſos der, Auswanderung aus Aegypten 24. A.
Jalyſus des, Statue in der Glyptothek 366.
Jaſon des, Statuen 272. A. 366.
Idole, der alten freyere Be-handlung 224 ff.
Innung der Gewerbe im Al-terthum 99.
Jünglinge, die am Frieß des Parthenon 371.
Kadmos aus Phönikien 25 ff. A.
Kanon des Polyklet 357 m. A.
Kaſtor und Pollux, Statuen auf dem Quirinal in Rom 310 und 313. A. 29.
Κειμήλια 10. A.
Korinth in, Kunſtbetrieb 164 ff.
Kretiſche Kunſtbetriebſamkeit 136 ff.
Kunſt, der ägyptiſchen feſtbe-ſtimmter Charakter 237 ff. 49. A. Einfluß auf die grie-chiſche 24 ff. und A. 35. A. 65. 70 ff. 80 ff. beſ. 90. Umbildung in Griechenland 40 ff.
—, bildende, ob dem Gang politiſcher Kataſtrophen un-terwürfig in Griechenland? 378 ff.
—, griechiſcher, älteſte Epoche 5 ff., älteſte Sitze 179 u. A. 85. an den Göttercultus ge-knüpft 59 ff. Urſachen ihrer hohen Blüthe 228 ff. 250 ff.
—, der vollendeten feſter Beſtand von Phidias bis auf Hadrian

Digitized by Google

271 ff. Umgeſtaltung vom heiligen zum erhabenen Styl 112 ff. Urſachen dieſer Umwandlung 112.
Kunſt, hetruriſcher und griechiſcher Verbindung 165 ff. m. A.
Kunſtgenealogien der einzelnen Schulen 122. A.
Kunſtgeſchichte, der griechiſchen, erſter Betrieb unter den Neueren. Winckelmanns Verdienſte um dieſelbe 3 ff. Quellen 1 u. 2. m. A. 121. A.
Kunſtlehre bey den Alten 2. A. 357 ff.
Kunſtſchätze der, Verpflanzung von Griechenland nach Rom 345 ff.
Kunſtſchule, äginetiſche, Zuſammenhang mit der attiſchen 46. A. Aelteſte in Attika 44. Attiſcher Verbindung mit der in Kreta 136. K. zu Athen 344. m. A. zu Rhodus 344. m. A.
Kunſtübung zu Aegina 194 ff. 248 ff. zu Argos 157 ff. Athen u. Attika 122 ff. Chios 191 ff. Kleinaſien 175 ff. Korinth 164 ff. Kreta 136 ff. Lakedämon 170 ff. Samos 180 ff. Sicilien 179 ff. 404 ff. Sikyon 140 ff. Zu den Zeiten des Homer 9. A. 9. 84 ff. 98 ff. 220 u. A. 161.
Kunſtſtyles, des heiligen, Epoche 1—108., der ſich entwickelnden Kunſt 109—269., der vollendeten Epoche 270 ff.
Künſtler, griechiſche in Rom 293.
Kureten u. Daktylen auf Kreta 136.
Kypſelos des, Kaſten 166 ff. Alter deſſelben 167. A. Geſtalt deſſelben 168 A.
Lakedämon, Pflegerinn der älteren Kunſt 170 ff.
Laokoon des, Gruppe 318 ff. u. 322. A. 32. 325. A. 33. 375 ff. 381 ff.
Linus des, Mythus 31. A.
Literatur, der griechiſchen, Stand in der makedoniſchen Zeit 349 ff.
Maneros des, Mythus 31. A.
Megarer der, Anſiedelung in Hybla 419 ff.
Memnon des, Mythus 31. A.
Mercurius u. Vulkan, Gruppe in der Villa Borgheſe 246. A.
Metalle der, Bearbeitung 219 ff.
Münzen, attiſche 134.
—, ſelinuntiſche 413 ff. 425.
Muſen der Komödie und Tragödie, Statuen zu Venedig 135. A. 362. Die aus der Villa des Caſſius 362.
Nachahmung, der Natur in den Werken des Alterthums 353.

29*

Nachahmung der, Princip in den Werken der bild. Künſte im Alterthum 353 ff.; der redenden Künſte 350 ff. m. A.
Neitha Athene Kultus, aus Aegypten überkommen 26 ff. und A. 16.
Nero des, Koloß von Zenodorus 309 ff. u. A. 28.
Nil des, koloſſale Gruppe 305 und 308. A. 25.
Niobidengruppe in Florenz 315 ff. Anordnung derſelben 370 A. Ausſcheidung des Ungehörigen in ihr 369. A. Beſtimmung derſelben 368 A. Ergänzung 317 ff. A.
Niobiden Sarkophage 316. A. 317. A.
Odyſſeus des, Bronzbild aus der Inſel Ithaka 445. auf alten Reliefs 431 ff.
Orpheus und Eurydice, Relief 371.
Oſiris-Dionyſos 87.
Palaſt des Titus 322 ff. A.
Palladien 90.
Pallas Athene, Schützerinn der Kunſtthätigkeit in Attika 124.
Pallasbild in Troja 9. m. A.
Pallas der, altes Marmorbild in Dresden 8. A. 7.
Pallasbilder 361.
Pallaskopf auf den attiſchen Münzen 134.
Patäken 41. A.
Paterä der Hetrurier 165. A. 65.
Penelope der, Relief im Museo Kircheriano 430 ff. in der Bibliothek Barberini 432, in der Sammlung des Dr. Mead. 432, im brittiſchen Muſeum 432, in der Bibliothek zu Paris 433. Statuen im Vatikan 427 ff. Art der Behandlung derſelben 433 ff. Bedeutung 438 ff.
Phädra der, Darſtellung auf alten Kunſtwerken 430.
Phönikier der, Einfluß auf die Kunſtübung in Griechenland 40. A. 42. A. 32. ihre Göttersymbole 40 ff. A.
Plaſtik der, Blüthe zur Zeit Trajans und Hadrians 337 ff. der älteſten in Griechenland, Gepräge 36 m. A. Stoffe 38 m. A. Koloſſale Werke 39. m. A.
Poeſie der epiſchen, gemeinſames Gepräge 57 ff.
Pompejus des, Statue im Palaſt Spada 300 m. A.
Porträtſtatuen bey den Römern 346 m. A.
Quellen der Kunſtgeſchichte bey den Alten 121 A.
Reichthum an plaſtiſchen Kunſtwerken in Griechenland 339 ff.

Digitized by Google

Religion der, Einfluß auf die griechiſche Kunſt 61. 92. 140 A. 27.
Rhodus in, Kunſt 179 ff. 28. A.
Ruhe, heitere in den Werken der alten Kunſt 372 ff. 369 ff.
Samiſche Kunſt 180 ff. 28. A.
Schild des Achilles und Herkules 7.
Schnitzbilder 37 ff. A. 218 ff. älteſte in Griechenland 16. A. 10.
Sculptura 220.
Selinus, von, Erbauung 417 ff. Namen der Stadt 413 ff.
Selinuntiſche Bildwerke 404 ff. Münzen 413 ff. Tempel 422 ff.
Sikyon, alter Sitz der Erz=Bearbeitung 141. 219.
Skarabäus, ägyptiſcher auf altgriechiſchen und hetruriſchen Steinen 83.
Skulpturen am Parthenon 366. 367.
Stätigkeit der alten Formen in Münzen, Reliefen ꝛc. 242 ff. Des ſymboliſch=hieratiſchen Styls 222 ff.
Statuaria 220.
Statuen, der äginetiſchen Bedeutung 249 ff. A. 185. Styl und Vorzüge 208 ff. 244. 261. 354. 365.
Steine, als alte Götter=Symbole 22. A.
Stoffe der Kunſt 218 ff.
Styl äginetiſcher 43. A. 33. 246. ff. A. ägyptiſcher 363 ff. älteſt=attiſcher 43. A. 33. 247 ff. altattiſcher 44. 246 ff. älteſter der griech. Architektur 14. A. klaſſiſcher der griechiſchen Plaſtik 363 ff. der modernen Plaſtik 364.
Styles, des heiligen in der Kunſt feſte Bewahrung 61 ff.
Symbolik in den Namen der altgriechiſchen Künſtler 137. A. 22.
σφυρήλατα 10. A.
Thätigkeit gemeinſame des Handwerks und der Kunſt in Homeriſcher Zeit 99 ff.
Thermen des Titus 322 ff. A.
Θησαυροί 10. A.
Theſauros zu Amyklä 11. zu Mykenä 12 ff. A.
Θόλοι 11. A.
Tiberis des, Statue 308. A.
Toreutik 220 ff. Spuren derſelben in Homeriſcher Zeit 437.
Torſo des Hercules im Belvedere 332 ff. m. A.
Τορητά 221. A. 161.
Typus beſtimmter auf griechiſchen Münzen 79 ff. in der griech. Plaſtik 52 ff. 78 ff. 88 ff. 91. langes Beſtehen deſſelben 55. 61 ff. 222 ff. Urſachen dieſes Beſtandes 55 ff.

Digitized by Google

Unterſcheidungs-Merkmale der ſpätern Werke der griechiſchen Kunſt von den früheren 361 ff.
Urſachen der freyeren Behandlung der alten Idole 224 ff. 229. beſ. 231.
Vaſe, Barberiniſche (Portland) 169. A.
Vatikan des, altgriechiſche Bildſäulen der Penelope 427 ff.
Venus der, Statue zu Florenz (mediceiſche) 288. A. 374. ff. 384. aus Melos 366. 371. 374.
Verhältniſſe gegenſeitige der alten Kunſtſchulen 246.
Verwandtſchaft d. altgriechiſchen und ägyptiſchen Kunſt 35. A.
Via sacra 313. A.
Villa Ludoviſi in der Gruppe der Oktavia und des Marcellus 295. A.
Wettkämpfe der Meiſter der bildenden Kunſt 217. A. 153.
Ξόανα 19. A.
Zeus Ammon 33. A. 24.
— des, auf Dodona Cultus 33. m. A.

Digitized by Google

Namenregiſter.

Agaſias aus Epheſos 131 ff. A.
Ageladas aus Argos 158. 159. A. ff. 143. A. aus Sikyon 160. A.
Ageſander aus Rhodus 322. 327 ff. A.
Agorakritos, Phidias Schüler 273. A.
Alexis, Schüler des Polyklet 276. A.
Alkamenes, ein Athenäer 273 ff. 130 A.
Alypos, Schüler des Naukydes 284. A.
Amphion 277. A.
Amykläos aus Korinth 169.
Anaxagoras aus Aegina 196.
Antenor 127. 130. A.
Anthenis aus Chios 191 m. A.
Anthermos aus Chios 191. m. A.
Antigonos 293. A.
Antiphanes 285. A. 1.
Aphrodiſios aus Tralles 300. 327. A.
Apollodoros 338 ff. 292. A.
Apollonios 332.
Ariſtandros 147 ff. A.
Ariſteides, Schüler des Polykletos 276. A.
Ariſtokles aus Kydonia 138.
Ariſtokles aus Sikyon, der ältere 278 ff. der jüngere, Bruder des ältern Kanachos 142 ff. u. A. 152. 278 ff.
Ariſtomedon aus Argos 158.
Ariſtonoos aus Aegina 196.
Arkeſilaos 295.
Artemon 300. 327. A.
Askros aus Theben 160. A. 162. A.
Athenodoros, Schüler des Polykletos 276. A. Sohn des Ageſandros aus Rhodos 322. 327 ff. A.
Aulos 304.
Bathykles aus Magneſia 176 ff. m. A.
Batrachos 301 m. A.
Bryares 286. A.

Digitized by Google

Bupalos aus Chios 191 m. A.
Byzes aus Naxos 201.
Chares, Schüler des Lyſippos 297. 309. A.
Chartas aus Lakedämon 173.
Cheiriſophos 137. A.
Cherſiphron 136 u. A. 21. 137. A. 22.
Chionis aus Korinth 169.
Chryſothemis aus Argos 158.
Coponius 296.
Dädalos 36. A. 28. auf Kreta 136. Künſtler in Holz 17 ff. u. A. Träger der altattiſchen (ägyptiſch-attiſchen) Kunſtbildung 47 ff. 37. A. 22. deſſen Chortanz zu Knoſos 37 ff. A.
Dädalos aus Bithynien 49. A. 39.
Dädalos aus Sikyon 49. A. 39.
Dameas aus Kleitor, Schüler des Polykletos 276. A. aus Kroton 202.
Damokritos 278. A.
Decius 296 ff. m. A.
Dibutadas 165.
Diogenes von Athen 301 ff. m. A. 18.
Dioskorides 304.
Dipönos und Skyllis aus Kreta 44. 48 ff. 112. 173 in Sikyon 141 ff. Einzelne Werke derſelben 48 ff. A. Schüler derſelben 49. A.
Diyllos aus Korinth 169.
Dontas aus Lakedämon 173.
Dorykleidas aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Endöos aus Athen 44. 47 ff. A. Blüthezeit deſſ. 124 m. A. 11.
Epeos, Bildner des trojaniſchen Pferdes 16. A. 10. 157.
Eucheir aus Athen 127. A. ff. 137. A. 22. 165. A. 65.
Eucheiros aus Korinth 170.
Eugrammos 165. A. 65.
Eupalamos 127. A. ff. 137. A. 22.
Euphranor 280. 285. A. 2.
Eutelidas aus Argos 157.
— aus Sparta 226.
Eutychides 276. A.
Evandros 303.
Gitiadas aus Lakedämon 147 ff. A. 174.
Glaukias aus Aegina 195 ff.
Glaukos aus Argos 164.
Glykon 328. A. 384.
Hegeſias 128. 131 ff. A. Charakter ſeiner Werke 129. 235. Zeitalter 133. A.
Hegias 128. 131 ff. A.
Hermolaos 300.
Iſigonos 293 A.
Kalamis 153 m. A. Werke deſſelben 153. 154. Styl derſelben 154 ff. m. A. 235.
Kallias 125. A. 11.
Kallimachos 156. 201. A.
Kalliteles aus Aegina 199.

Digitized by Google

Kallon aus Aegina 130. 143. A. 147 ff. A. 194. 235. 251. A.
— aus Elis 203 ff. m. A.
Kalynthos 199.
Kanachos aus Sikyon 142 ff. 235. 276. A. Zeit ſeiner Blüthe 142 ff. A. Deſſen Apollo Phileſios 144 ff. A. 152.
Kanachos der Jüngere, Schüler des älteren Polykleitos 146 ff. A.
Kantharos aus Sikyon 276. A.
Kephiſſodotos 291. A.
Kleomenes, Sohn des Apollodoros 286 ff. m. A. Deſſen Blüthezeit 289 ff. A. Theſpiaden 289. A. Venus (Mediceiſche) 288.
Kleomenes, Sohn des Kleomenes, aus Athen 289 m. A.
Kleon aus Sikyon 285. A. 1.
Kleoitas 279 ff. A.
Kolotes, Schüler des Pheidias 273. A. ff. 295. A.
Krateros 300. 327 ff. A.
Kritias aus Attika 128 m. A. Charakter ſeiner Werke 129. 235. Zeitalter 135 m. A.
Laphaes aus Phlius 203.
Learchos aus Rhegium, ein Dädalide 47. A. 219. 264.
Leochares 285. A. 2.
Lykios, Sohn und Schüler des Myron 272 ff. A.
Lyſippos 281. 285. A. 2. 357.
Lyſiſtratides 297 m. A.
Lyſon 126. A. 14.
Malas aus Chios 191.
Medon aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Menächmos aus Naupaktus 202.
Menelaos, Schüler des Paſiteles 295. A.
Metagenes 136.
Mikon 293. A.
Mothon 284. A.
Myron aus Eleutherä 236. 243.
Naukydes aus Argos 143. A. 150. A. 282. A. 283 A.
Onatas aus Aegina 135 ff. m. A. 197 m. A. Werke deſſelben 198 ff. Charakter dieſer 201.
Panänos, Bruder des Pheidias 273.
Pantias aus Sikyon 143. A. 278. A. 282. A.
Paſiteles 294 ff. m. A.
Patrokles 49. A. 39. 125. A. 12.
Peiraſos, Bildner der argiviſchen Hera 20. A.
Peiſias 126. m. A.
Perikleitos 285. A. 1.
Perilaos 201.
Pheidias aus Athen 217 ff. deſſen Athene aus Erz 113 ff. m. A. Nemeſis 116. muthmaßliche Lebenszeit 115 ff. A. Liebe zum Pantarkes 116 ff. A.

Digitized by Google

Pallas zu Pellene 119. Zeus zu Olympia 218.
Phileas aus Samos 181. A. 94.
Philotimos aus Aegina 196.
Phrynon, Schüler des Polykleitos 276. A.
Piſon aus Kalauria 277. A.
Polichos 142. A. 31.
Polydektes 300. 327. A.
Polydoros aus Rhodos 322. 327 ff. A.
Polykleitos, der ältere aus Argos, Schüler des Naukydes 150. A. 156. 204 ff. A. 209 ff. 284. Deſſen Kanon 204. A. 206. 357. A. Der jüngere aus Argos 150. A.
— aus Sikyon 203 ff. m. A. 285. A. 1.
— aus Thaſos 204. A.
Poſeidonios aus Epheſos 297. m. A.
Praxiteles 280. 285. A. 2.
— der Toreut 297. m. A.
Ptolichos aus Aegina 195.
— aus Kerkyra 277. A. 278. 281. A.
Pyromachos 293. A.
Pythagoras aus Rhegion 215 ff. A. 236.
Pytheas 297 ff. m. A.
Pythodoros 300. 325. A.
— aus Theben 203.
Rhoikos, Erfinder des Metallguſſes 50. 180. 181. A. 94. 194.
Sauras 301. m. A.
Serambos aus Aegina 197.
Simon aus Aegina 196.
— Sohn des Eupalamos 127. A.
Skopas 285. A. 2.
Skyllis, ſ. Dipönos.
Smilis aus Aegina 45. A. 46. A. 194.
Soidas aus Naupaktus 202.
Sokrates 125. m. A.
Solon 304.
Somis 202.
Sophroniskos 125. m. A.
Soſtratos aus Chios 278. A. 282. A. aus Knidos 282. A. aus Rhegion, Schüler des Pythagoras 273.
Stephanos, Schüler des Paſiteles 295. A.
Stomios 202.
Stratonikos 293. A.
Syadros aus Lakedämon 173.
Synnoon aus Aegina 142. A. 31. 195. 278. A.
Telekles der ältere, Sohn des Rhoikos 182 ff. A. fertigt mit Theodoros gemeinſchaftlich des Apollo Pythius Bildſäule 50 ff. 51. A. 42. der jüngere 182 ff. A.
Telephanes aus Phokis 213.
Teukros 304.
Theodoros aus Lemnos 183. A.

Theodoros aus Miletos 175. A. 81.
— aus Samos, der ältere, Sohn des Rhoikos 50 ff. m. A. 137. A. 21. 180 ff. 194. Der jüngere, Sohn des Telekles 181. 182 ff. A.
Theokles aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Theopompos aus Aegina 197.
Timotheos 286. A. 2.
Zenodoros 307 ff. u. 309. A. 26. 27. 28. 394.
Zopyros 297 ff. m. A.

Digitized by Google

Verbeſſerte und erklärte Stellen.

Clemens Alex. Diom. I. c. 24. pag. 418. S. 40. A. 32.
— Protrept. p. 31 A. S. 127. A.
— Protr. p. 40. Z. 20. S. 19. A. 14.
— Protr. p. 41. S. 20. A. 14.
— Protr. p. 41. Z. 13. S. 21. A. 14.
Diod. Sic. I. 98. p. 110. S. 50 ff. und A.
— XIII. 59. p. 558. S. 421.
Eurip. fragm. 32. S. 41. A.
Euseb. Chron. T. I. p. 85. S. 41. A.
— Evang. III. c. 8. B. S. 21. A. 14.
Herod. III. 60. S. 181. A.
Hom. Iliad. III. 126. S. 8. A. 7.
— XIV. 239. S. 38. A.
— XVIII. 590. S. 37. A.
— Odyss. XII. 345 seq. S. 9. A. 9.
— XIX. 56. S. 437. m. A.
Horat. Serm. I. 3. 90. S. 304. A. 20.
Hyg. fab. 39. S. 124. A. 9.
Joseph. Chr. T. I. p. 85. S. 41. A.
Lucian. Opp. T. I. p. 2. (ed Reiz) S. 103.
— T. III. p. 9. S. 128. A. 16.
Pausan. I. 24. p. 56. 57. S. 280. A.
— III. 18. §. 6. S. 147. A. und 148. A.
— V. 14. §. 2. S. 149. A.
— V. 17. p. 418. S. 45. A.
— V. 20. p. 427. S. 274. A.
— V. 21. S. 340. A. 46.
— V. 24. §. 1. S. 160 ff. A.
Pausan. VI. 10. §. 2. S. 158. A. 36.
— VI. 15. §. 4. S. 151. A.
— VII. 18. §. 6. S. 143. A.
— VIII. 46. p. 496. S. 47. A. III.
Plin. Hist. Nat. XXXIII. c. 12. sect. 55. S. 297. A. 12.
— XXXIV. c. 7. s. 18. p. 106. 107. (ed Hard.) S. 297. A. 11.
— XXXIV. c. 7. s. 18. p. 107. S. 311. A. 28.
— XXXIV. c. 7. s. 19. §. 2. p. 111. S. 357. A. 61.
— XXXIV. c. 8. s. 19. in init. p. 108. S. 128. A. 16.
— XXXIV. c. 8. s. 19. in init. p. 108. 109. S. 215. A. 152.
— XXXIV. c. 8. s. 19. p. 109. S. 123. A. S. 275. A. 277. A.
— XXXIV. c. 8. s. 19. §. 4. p. 111. S. 216. ff. A. 152.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 2. p. 271. S. 191. A. 97.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 4. p. 274. S. 30. A. 18.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 11. p. 284. S. 325. A. 33.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 14. p. 286. S. 301. A.
— XXXVI. c. 13. s. 19. p. 305. S. 45. A.
Plato Hipp. maj. Opp. T. III. p. 281. D. S. 36 ff. A. 28.
Plut. vita Pericl. Opp. 159. A. S. 102.
Strabo IX. p. 612. A. S. 129. A.
Tac. Annal. XV. 39. S. 323. A.

BIBLIOT. ACADEM. LAUSAN.
LIBERTE ET PATRIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google